Bianca Burta-Cernat
Fotografie de grup cu scriitoare uitate
Proza feminină interbelică

Note subsol sărite

3. „Cum ni s-ar recomanda, aşadar, această primă doamnă, de unde ar trebui să reînnodăm firul unei biografii mai mult sau mai puţin romanţate? Căci fiică a lui Gh. Asachi şi soţie a scriitorului francez Edgar Quinet (Hermiona Asachi-Quinet), mamă a folcloristului şi muzicianului Teodor T. Burada (Maria Burada), soră mai mare a lui Titu Maiorescu (Emilia Maiorescu-Humpel), soţie a aceluiaşi Titu Maiorescu (Ana Maiorescu) sau fiică a lui din prima căsătorie, cea cu Clara Kremnitz (Livia Maiorescu Dymsza), mamă a lui N. Iorga (Zulnia Iorga), nepoată a lui Gr. Alexandrescu şi soţie a poetului George

O. Gârbea (Smara), soţie a lui C.A. Rosetti (Maria Rosetti), soră a lui Octav Băncilă şi soţie a lui Ioan Nădejde (Sofia Nădejde), fiică a lui Haşdeu (Iulia Haşdeu) sau iubită a lui Eminescu (Veronica Micle), soţie a poetului Artur Stavri şi mamă a scriitorului M. Sevastos (Elena Didia Odorica Sevastos).

1. În nr. 5/1906 (p. 322 – 323) din *Viaţa românească* G. Ibrăileanu recenzează un volum de poezii al Elenei Farago într-o manieră care provoacă riposta Izabelei

4. Sub acest pseudonim colaborează autoarea şi la revista *Semănătorul* Alte pseudonime folosite sunt Ariel (cu care semnează de câteva ori articole în ziarul *La Patrie* înainte de Primul Război Mondial), Mama Lola sau Ion Pravilă (Vezi Sanda Golopenţia, „Mărgărita Miller-Verghy”, în Katharina M. Wilson

3. E. Lovinescu analizează pe larg în *Istoria*... să exemplificând prin nuvelele *Dăscăliţa* şi *înainte de proces*, tehnica introspectivă a autoarei, a cărei originalitate consistă în maniera de instrumentare a sugestiei: „Retrospective, faptele

3. Iată cum îşi rezumă scriitoarea, într-un interviu

acordat lui Boris Buzilă, experienţele anilor de formare: „Părinţii mei terminaseră patru clase primare şi, ca mulţi alţii, voiau să-şi facă odrasla «doamnă». Am urmat liceul la Piteşti, în plină vogă simbolistă, ecourile curentului atunci la modă ajungând şi în urbea mea adoptivă. (...) Profesorul de română N.I. Apostolescu, unul dintre ciracii lui Haşdeu, ne vorbea despre Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Cu o impresionantă tragere de inimă autodidactă, prinsesem să mă «franţuzesc» şi eu. Prin clasa a treia, după ce am citit o vacanţă întreagă traducând cu dicţionarul *Hanya. Rivalité d'amour* de Sienkiewicz, am trecut la tălmăciri versificate din

2. Succesul romanului a provocat o polemică destul de acidă între Henriette Yvonne Stahl şi Otilia Cazimir în paginile *Adevărului literar şi artistic*. Iniţial, O.C. scrie favorabil despre *Voica*, într-un articol dedicat celor două câştigătoare ale concursului organizat de *Dimineaţa*, H.Y.S. şi Lucia Mantu, deşi balanţa înclină în favoarea celei din urmă: „L. M. e mai cumpătată, H.Y.S. mai impetuoasă. Una e mai artistă, cealaltă mai realistă. Una lucrează în peniţă, cealaltă în cărbune"; „Concizie, simţ al măsurii, obiectivitate etc. – toate sunt calităţi rare şi care păreau acaparate exclusiv, în literatură, de talentele masculine. Şi cu aceste calităţi cele două autoare (şi mai ales L. M.) au reuşit să scrie pagini de o surprinzătoare şi delicată feminitate" („Concursul *Dimineţii* şi literatura feminină", în *Dimineaţa*, an. XXI, nr. 6466, luni, 10 noiembrie 1924, p. 3). După un an şi ceva de la acest articol, iritată, se pare, de succesul Henriettei Yvonne Stahl, care fusese între timp nominalizată la

2. „Îmi place orice lucru interesant şi-mi place să lucrez aşa cum pot eu, nicidecum aşa cum cer prea diversele curente literare" (Henriette Yvonne Stahl în dialog cu C. Panaitescu – interviul citat). În aceeaşi ordine de idei, câteva consideraţii ale lui Şerban Cioculescu – într-un articol despre *între zi şi noapte* publicat în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 984, miercuri, 4 febr. 1942, p. 2: „Spre deosebire de «consurorile» ei, d-ra Stahl a avut o formaţie

literară

CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

www.*cartearomaneasca.ro* Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ Bucureşti, Calea Victoriei nr. 115, sect. I
www.*polirom.ro* Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506 Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, al. B3A, sc. 1, el. 1, sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15 – 728
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
BURTA-CERNAT, BIANCA
Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică/
Bianca Burţa-Cernat.
— Bucureşti: Cartea Românească, 2011
ISBN: 978 – 973 – 23 – 2946 – 7 821.135.1.09: 396
Printed in ROMÂNIA

Bianca Burta-Cernat

Fotografie de grup cu scriitoare uitate

Proza feminină interbelică



CARTEA ROMÂNEASCĂ 2011

I

„Literatura feminină”, un caz particular al marginalităţii literare

I.1. Margine, marginal, marginalitate, marginalizare

O analiză comparativă a intrărilor acestor termeni în *The Oxford English Dictionary* (1989), Le *Grand Robert de la Langue Française* (1989) şi *Dicţionarul limbii române* (1965 – 2009) scoate în evidenţă câteva amănunte relevante (şi) din perspectiva unui studiu de mentalităţi. Diferenţa dintre tratarea termenilor cu pricina în primele două mari lucrări lexicografice amintite şi maniera în care sunt definite aceleaşi noţiuni în dicţionarul românesc este,

fără exagerare, zdrobitoare – fiind, evident, direct legată de o diferenţă de anvergură culturală asupra căreia nu cred că e cazul să mai insistăm. Pe scurt, trei sunt elementele care atrag cu deosebire atenţia de-a lungul acestui excurs comparativ. *În primul rând*, în dicţionarul Oxford şi în *Le Grand Robert* termenii sunt înregistraţi cu toată bogăţia lor semantică, multiplele accepţiuni derivate din sensul de bază se succed pedant, cu largi exemplificări, acurateţea definiţiilor mergând până la nuanţări de fineţe; mai mult chiar, e urmărită aici inclusiv evoluţia semantică a termenilor, se specifică, de pildă, în ce epocă a apărut cutare sau cutare accepţiune a cuvântului. Prin contrast, în *Dicţionarul limbii române* lucrurile sunt mult mai simplu tranşate, ne întâmpină aici o uluitoare parcimonie; definiţiile sunt lapidare, iar sensurile înregistrate nu sunt atât de numeroase cum ar fi fost de aşteptat. *În al doilea rând*, dacă în cele două mari dicţionare se insistă asupra accepţiunilor sociologice, politice şi axiologice ale conceptelor de „margine" şi „marginal", în *Dicţionarul limbii române* aceste sensuri sunt, ca să spunem aşa, marginalizate; nu sunt explicitate, ci doar vag insinuate: pentru „margine", e indicat ca sinonim cuvântul „periferie", iar „marginal" – în sensul care ne interesează – e echivalat cu „secundar". „A marginaliza" înseamnă „a (se) situa la marginea unui obiect, a unui fenomen etc". Şi respectiv „a diminua, a reduce (pe nedrept) valoarea, importanţa unei persoane, a unui lucru, a unei idei prin neglijare în mod voit, prin neluare în seamă". Pe de o parte, aceste definiţii includ anumite redundanţe; pe de altă parte, ele ignoră cu totul orice implicaţie ideologică. Aceasta în timp ce Le *Grand Robert* înregistrează, bunăoară, un sens răspândit după 1968 al substantivului „marginal" („persoană care trăieşte în marginea societăţii, refuzându-i normele"; N.B.: în *Dicţionarul limbii române* cuvântul nu apare şi ca substantiv, ci doar ca adjectiv) şi exemplifică prin două citate lămuritoare din Roland Barthes şi din Michèlle Perrein. Să mai adăugăm, în sfârşit, că din dicţionarul românesc lipseşte termenul de

„marginalitate”. (Îl găsim doar în *Marele Dicţionar de Neologisme* şi, desigur, în dicţionarele de sociologie.)

Asemenea lacune „lingvistice” relevă (încă) slabul interes în cultura română pentru o problemă delicată, controversabilă, dar totodată ofertantă intelectual, ce antrenează reflecţia asupra criteriilor şi mecanismelor excluderii, asupra legitimităţii anumitor ierarhii sau, pur şi simplu, asupra rolului sau a funcţiei „minorilor”, a „marginalilor” în ansamblul unui sistem de valori. A discuta despre aceştia din urmă nu implică poziţionarea maniheică fie în tabăra conservatoare, fie sub stindardul Resentimentului – chiar dacă, aşa cum ne avertizează Barthes, orice enunţ presupune o articulare ideologică. O discuţie fructuoasă despre „marginalii” şi/sau „minorii” literaturii române nu ar trebui să vizeze, cred, contestări canonice radicale şi cu atât mai puţin contestarea legitimităţii esteticului ca principal criteriu de valorizare a literaturii şi de constituire a canonului. Adecvată ar fi mai degrabă o lărgire a interesului pentru fenomenul literar autohton, dinspre „centru” şi valorile de vârf (mai greu atacabile) către zonele liminale, fără vreo intenţie de „discriminare pozitivă” şi mai ales fără pretenţia de a renunţa la ideea de ierarhie.

Este important să le acordăm atenţie şi scriitorilor „marginali” pentru că aceştia nu sunt doar prezenţe pitoreşti, ci contribuie la configurarea unui cadru: fără ei nu există „viaţă literară” – creează emulaţie, întreţin un climat propice creaţiei, constituie fundalul pe care se profilează individualităţile importante, dar un fundal mobil ce conţine întotdeauna un potenţial inovativ. (Căci, să nu uităm, literatura nu este doar un act individual, e şi un fenomen social.) Rămâne de discutat, desigur, ce raport se stabileşte între marginalitate şi valoare şi în ce măsură noţiunea de „scriitor marginal” şi aceea de „scriitor minor” interferează ori se suprapun. Pentru că, e cert, există marginali „minori” şi marginali conjuncturali – care (numai) într-un anumit context de receptare au fost „cotaţi” mai jos decât ar fi meritat, dar pe care relecturi

ulterioare îi redescoperă şi îi revalorizează. Recuperarea marginalilor unei epoci din istoria unei literaturi comportă însă şi riscul supravalorizării. Ar putea fi legitimă, de exemplu, revalorizarea unor prozatori interbelici precum M. Blecher, H. Bonciu, C. Fântâneru, O. Şuluţiu – după cum, nepropusă până acum, ar putea fi legitimă reevaluarea unor prozatoare ca Ticu Archip, Anişoara Odeanu ori Sorana Gurian –, dar consider că ar fi excesiv să-i aşezăm pe cei mai înainte amintiţi, într-o perfectă anomie valorică, alături de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu.

Trebuie subliniat, în acela ţi timp, că un discurs asupra scriitorilor marginali nu presupune obligatoriu o contestare canonică. A scrie o sinteză de istorie literară (sau o istorie – parţială ori globală – a unei literaturi) în care să fie înglobaţi şi autorii de plan secund ori terţ nu implică *în mod necesar* o supraevaluare a acestora. Termenul de „istorie a literaturii” şi termenul de „canon” se suprapun doar în parte: canonul este, prin definiţie, restrictiv, limitat la valorile mari, având şi o dimensiune didactică, selectivitatea sa e elitistă; în timp ce istoria literaturii selectează şi valorile de al doilea şi al treilea plan şi nu se defineşte numai ca sumă de individualităţi (de opere individuale de excepţie), ci în mod esenţial ca naraţiune care dă seama despre fenomene, contexte, tectonici, relaţii. Canonul este impersonal, rezultatul unui consens transândividual, transgeneraţionist, se constituie în timp; istoria literaturii, când nu e o istorie didactică, are o componentă subiectivă, dincolo de rigorile obligatorii ale genului: fără a fi totuşi ficţiune, e un scenariu plauzibil, desfăşurat în logica „adevărului-coerenţă”. Afirmaţiile de mai înainte vin într-un conflict asumat cu anumite presupoziţii formulate de G. Călinescu în prefaţa la *Istoria*... să:

„Istoria literară este o istorie de valori (...). Mulţi istorici literari îşi închipuie că operele de mâna a doua sunt mai importante, întrucât ele zugrăvesc o epocă şi că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen.

(...) Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. (...) Eminescianismul este un produs al lui Eminescu. (...) Nu există în istoria literară literatură mediocră dar reprezentativă dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară”.

Respectul pentru o „scară de valori” estetică nu intră însă în contradicţie cu examinarea componentei sociale pe care o include *literarul*.

În cartea de faţă propunerile de reevaluare a unor autoare nu se situează sub zodia mult-invocatelor (şi la noi, după 1989) contestări sau bătălii canonice. Sunt propuneri ce au în vedere, mai degrabă, o altfel de abordare a prozei autoarelor interbelice într-o (deocamdată ipotetică) nouă istorie a literaturii române. Ar fi vorba, mai precis, de o abordare nediscriminatorie, netendenţioasă, care să nu mai izoleze aşa-numita „literatură feminină” în expeditive capitole-ghetou destinate exclusiv autoarelor – ca în *Istoria* lui G. Călinescu, dar şi ca în sintezele istoricilor de după el (Ov. S. Crohmălniceanu, I. Negoiţescu sau Dumitru Micu), ci să le (re) integreze firesc pe autoare – în funcţie de formula adoptată, de *Weltanschauung*, de afinităţi livreşti etc. – într-un flux al istoriei (şi al vieţii literare) la care, de altminteri, au participat *nu separat, ci alături* de confraţii lor scriitori.

Nu în cele din urmă, e necesar să precizăm că o discuţie despre marginali şi marginalitate în literatura română trebuie să ţină seama de particularităţile contextului mai mult decât de teoriile decanonizante (sigur, nici ele de ignorat) importate de peste Ocean. Pentru că, e limpede, marginalii noştri au cu totul alt profil decât marginalii lor. Şi motivele excluderii, atunci când e vorba despre o excludere, sunt sensibil diferite. De pildă, discuţiile purtate la noi în ultimul deceniu cu privire la postcolonialism şi literaturile postcoloniale, în afară de faptul că nu fac decât să gloseze în jurul unor presupoziţii, teze şi teorii „de import”, sunt sterile şi riscă să alunece

într-un (chiar dacă oportun) conformism academic. Ocupându-ne de marginalii altora, îi ignorăm cu superbie pe ai noştri. Înainte de a aborda teoretic „conceptul de negritudine” (vezi Léopold Sédar Senghor) sau „scriitura lesbiană” (vezi Monique Witting), s-ar cuveni poate să discutăm despre tipurile/cazurile de marginalitate specifice spaţiului cultural românesc.

I.2. Marginalitatea/marginalizarea „literaturii feminine”.

Un caz particular al marginalităţii literare – ce ne priveşte îndeaproape – este reprezentat, indubitabil, de literatura scrisă de femei. Ar fi fost de aşteptat ca după prăbuşirea regimului comunist şi cu atât mai mult după 2000, când apele s-au aşezat în mediul literar românesc şi, totodată, când se produce un nou „desant” (după cel interbelic) al scriitoarelor – manifestat în poezie, în proză, în teatru, în eseu şi mai timid în critică –, să apară în sfârşit cărţi care să analizeze, nu doar din perspectiva studiilor de gen, ci şi (poate mai ales) dintr-o perspectivă a istoriei şi a criticii literare, suficient de consistenta dar insuficient cunoscuta „literatură feminină” publicată la noi (deja) de-a lungul unui veac. Într-un incitant şi bine documentat articol din revista *Apostrof* (an. IV, nr. 6, 1993, p. 3), „Care e prima autoare din literatura română?”, prozatoarea şi eseista Dora Pavel schiţa premisele unei abordări sistematice – istorice şi, în egală măsură, interogativ-critice – a literaturii noastre feminine, fără ca, din păcate, să revină ulterior mai pe larg asupra provocării lansate. Cercetărilor de sociologie feministă (Laura Grünberg, Valentina Marineasa, Vladimir Paşti) şi abordării istorice a emancipării femeii române (Ştefania Mihăilescu, Constanţa Vintilă Ghiţulescu, Maria Bucur, Alin Ciupală) nu li s-au adăugat, în cercul literaţilor, prea numeroase investigaţii (istorice şi critice) ale „literaturii feminine” sau analize ale câmpului literar românesc – în diferite epoci – din punctul de vedere al participării femeilor la viaţa literară1.[1]

---

1 Singurele contribuţii pe această temă (concretizate în cărţi, iar nu

Pornind de la evidenţa (deconcertantă) că nu există deocamdată o sinteză (fie şi parţială) cu privire la apariţia şi evoluţia femeii-scriitoare în spaţiul românesc, cartea de faţă încearcă să contureze o „hartă” a prozei autoarelor din prima jumătate a secolului XX, insistând îndeosebi asupra epocii interbelice (cu prelungirile sale din anii ’40, de până la instaurarea comunismului). Pe această hartă formele de relief vor fi, pe cât posibil, clar marcate, ţinându-se seama cu consecvenţă de realele diferenţe de altitudine ce le plasează pe prozatoarele noastre interbelice pe o treaptă sau alta a ierarhiei estetice. Tema „afirmării Scriitoarei în literatura română” nu va fi abordată, ca atare, de pe versantul unor teorii feministe ostile noţiunii de ierarhie; cele câteva propuneri de reconsiderare a unor autoare vor fi întemeiate – într-o manieră asumat „conservatoare” dar nicidecum obedientă faţă de presupoziţiile patriarhalismului! – pe argumentele criticului literar.

În prim-planul cărţii se află opt individualităţi ale scrisului feminin interbelic – Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Anişoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu şi Sorana Gurian – privite ca „personaje” într-un scenariu (micromonografic) al „afirmării” în literatură. Am numit cele opt studii de caz „biografii ale unor eşecuri exemplare”, pentru că în situaţiile de faţă unei *afirmări* pline de promisiuni nu i-a urmat şi *consolidarea* pe termen mediu şi lung a unei poziţii cvasi-centrale (în orice caz, neperiferice) într-un canon extins al literaturii române. Cauzele acestor „eşecuri exemplare” şi implicit ale marginalizării autoarelor în discuţie – marginalizare ce merge uneori

---

rămase la stadiul bunelor intenţii publicistice) li se datorează Lianei Cozea şi Elenei
Zaharia-Filipaş. Vezi : Liana Cozea, Prozatoare ale literaturii române moderne, Biblioteca Revistei „Familia”, Oradea, 1994 sau Confesiuni ale eului feminin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005 (dar şi monografiile consacrate Hortensiei Papadat-Bengescu şi Danei Dumitru) şi Elena Zaharia-Filipaş, Studii de literatură feminină, Editura Paideia, Bucureşti, 2004.

până la cvasi-completa ignorare – stau numai parţial în funcţionarea unor „diabolice" mecanisme de excludere (pe criterii de gen) ale câmpului literar interbelic – încă dominat, e adevărat, de regulile patriarhatului. „Ratarea" (dacă nu cumva cuvântul este prea dur) scriitoarelor micromonografiate în această lucrare are, de fapt, două surse mai importante. Mai greu de definit în termeni precişi, cu rădăcini în imponderabilul psihologiei (individuale şi colective deopotrivă) şi, într-adevăr, într-o prea îndelungată tradiţie a „tăcerii" feminine, cea dintâi sursă este de găsit în însăşi structura de personalitate a autoarelor pe care le-am examinat, în insuficienta lor determinare, în insuficienta lor consecvenţă, în insuficienta lor forţă de a depăşi nişte inerţii şi nişte bariere care, până la urmă, sunt în bună măsură (şi) interioare. Cele mai semnificative dintre prozatoarele noastre interbelice sunt, în felul lor, nişte *revoltate* – literatura lor este, în filigran, una a revoltei faţă de arbitrarul unor legi şi reguli ce îngrădesc libertatea (inclusiv pe cea interioară a) femeii. Numai că, din varii motive, această „revoltă" s-a oprit la jumătate de drum. Aceasta în condiţiile în care prozatoarele în chestiune (şi îndeosebi Ticu Archip, Anişoara Odeanu sau Sorana Gurian) promiteau nu numai nişte noutăţi tematice – rezultate din asumarea unei (inedite până atunci) perspective „feminine" asupra lumii –, ci nişte inovaţii la nivelul discursului prozastic. Ele au ratat astfel ocazia de a infirma prejudecata – exprimată undeva, bunăoară, de un Pompiliu Constantinescu – conform căreia scriitoarele nu pot fi „iniţiatoare de curente", nu sunt capabile de inovaţie tehnică, pentru că le-ar lipsi apetenţa pentru ideile generale1.

A doua importantă cauză a „ratării" acestor scriitoare ţine de o conjunctură istorică nefavorabilă: ascensiunea comuniştilor la putere (după alegerile falsificate din martie 1946 – întâmplător primele alegeri generale la care votează şi femeile!...) şi instaurarea unui regim totalitar (după abdicarea Regelui şi proclamarea Republicii – în decembrie 1947 – şi după măsurile represive aplicate în

1948: naţionalizarea, instituţionalizarea cenzurii etc.) au obturat, o ştim prea bine, evoluţia firească a celor mai mulţi dintre scriitorii debutaţi/afirmaţi în anii interbelici. Autoarele n-au făcut nici ele excepţie, cu atât mai mult, poate, cu cât literatura lor a părut noului regim viciată din start de aspiraţiile unui „individualism mic-burghez", dacă nu chiar de – încă mai subversivă – viziunea unui decadentism dizolvant. Pentru a putea publica în continuare, prozatoarele în discuţie (cu excepţia Soranei Gurian, care a ales exilul) au fost nevoite să se înregimenteze noilor comandamente ideologice, lăsând în urmă, ca într-un exil pe termen nelimitat, vechea lor literatură introspectivă, pe alocuri infuzată de estetism, individualistă. Gestul lor a avut două maligne consecinţe: 1) Scrisul lor din anii comunismului a însemnat un recul în faţa inovaţiei şi, în cele din urmă, blocajul într-un convenţionalism impus de cuminţenia generală a epocii[2]; 2) Pe termen mai lung, imaginea lor a fost compromisă – cel puţin în ochii judecătorilor intransigenţi ai cedărilor din anii comunismului.

În ciuda reziduurilor unei mentalităţi patriarhale, epoca interbelică a reprezentat, şi în spaţiul românesc, momentul fast al unui început de afirmare a femeii în viaţa publică şi, pe cale de consecinţă, al pătrundere femeii-scriitoare în Cetatea Literelor. Chiar şi pentru un nostalgic al patriarhatului precum G. Ibrăileanu feminismul şi, odată cu acesta, literatura femeilor au semnificaţia unei necesităţi a vremurilor moderne1. După acumulările primelor două decenii ale secolului XX şi mai cu seamă după acumulările „anilor nebuni" ce au urmat încheierii războiului, „literatura feminină" se conturează tot mai vizibil ca *fenomen social*, în sensul că femeia scriitoare nu

---

2 „Arta privită ca problematică de cunoaştere este o perspectivă a inteligenţei bărbăteşti. (...) Nu este semnificativ că scriitoarele n-au fost niciodată iniţiatoare de curente şi n-au subtilizat asupra investigaţiilor tehnice? Un instinct sigur, direct şi uman stă la baza artei lor" (Pompiliu Constantinescu, „Lucia Demetrius, «Marea fugă»", în Vremea, an. XI, nr. 529/1938, p. 9).

mai este un „caz” izolat, o excepţie de la regula scrisului ca ocupaţie prin excelenţă masculină, ci o prezenţă al cărei firesc începe să fie acceptat – în pofida oricăror obiecţii şi ironii – chiar şi de către aceia care nu sunt neapărat adepţii discursului emancipator. Numărul autoarelor de literatură (fie şi de al doilea sau al treilea raft...) sporeşte continuu, scrisul femeilor cunoscând o evoluţie dinspre diletantismul doamnelor din *high-life* – cărora în a doua jumătate a secolului al XIX-lea statutul social le îngăduia răgazul de „a crea”, între două reuniuni mondene, sub imboldul „inspiraţiei” şi al unui preaplin al inimii – către o anume *profesionalizare*, al cărei simptom este în primul rând intrarea femeii nu doar în presa culturală, în calitate de colaboratoare, ci şi în presa cotidiană, ca ziaristă retribuită cu un salariu lunar. Scrisul feminin nu mai este, aşadar, un lux, ci o necesitate de (auto) expresie şi uneori o sursă de trai... Contestată sau întâmpinată cu simpatie, curtoazie ori doar curiozitate, „literatura feminină” – cu provocările sale şi cu presupusa-i specificitate în jurul căreia critica interbelică a glosat obsesiv – devine, între cele două războaie, nu ezit să subliniez acest lucru, una dintre temele importante ale dezbaterilor din câmpul literar. Anii ’30 marchează „triumful” Scriitoarei (descris de contestatari ca o consecinţă a „feminizării” literaturii/culturii române a momentului) sau, pentru a nu folosi cuvinte mari, legitimarea prezenţei Scriitoarei (ca personaj generic) în spaţiul literar/cultural românesc. Sunt anii de vârf ai „literaturii feminine”. Niciun alt deceniu, nicio altă epocă ulterioară din istoria literaturii române nu o va mai avea ca figură privilegiată (deşi contestată, uneori virulent) pe femeia-scriitoare. Şi aceasta nu pentru că democratizarea relaţiilor „de gen” în câmpul literar ar fi atins, cu timpul, un echilibru ideal, în aşa fel încât, de exemplu, judecarea unei cărţi să facă abstracţie de persoana autorului/autoarei, în virtutea inatacabilului principiu (devenit de mult o banalitate) că – prefer să citez o formulare a lui E. Lovinescu – „arta nu cunoaşte sex,

vârstă, regiune şi, chiar, în ultimă analiză, naţionalitate”[34].
Din păcate, nu acesta este motivul pentru care lipseşte din dezbaterile celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut o temă a femeii-scriitoare.

Ce s-a întâmplat, de fapt, după „desantul” literar feminin din anii ’30, a cărui euforie se prelungeşte, în ciuda războiului, şi în deceniul următor?! Ipoteza mea este că „patriarhatul de stat” 1 instaurat odată cu puterea comunistă, la sfârşitul anilor ’40, a anulat – în câmpul literar, ca şi la nivelul întregii societăţi româneşti – orice pretenţie de emancipare feminină şi a pus capăt pentru multă vreme oricărei discuţii despre condiţia femeii scriitoare, temă considerată frivolă, „mic-burgheză”, în orizontul noilor obiective politice şi sociale. Presupusul feminism promovat într-un regim comunist totalitar nu are, evident, nimic de-a face nici măcar cu feminismul socialist şi cu atât mai puţin cu acela pe care îl teoretizează şi încurajează social-democraţii şi liberalii interbelici. Sintagma „feminism comunist” este, de fapt, o contradicţie în termeni pentru că, desprins din reflecţia Epocii Luminilor, feminismul este în esenţa sa legat de o concepţie individualistă. În mod firesc, *tema afirmării femeii* (*şi Scriitoarei*) *ca individualitate* nu-şi găseşte locul între temele de reflecţie ale unui mediu intelectual/literar dependent de autoritatea unui regim politic colectivist. Şi, totodată, nu-şi poate găsi locul nici în literatura autoarelor epocii comuniste. Surprinzător cât de puţine sunt prozatoarele române de prim-plan în anii comunismului! În afară de Gabriela Adameşteanu şi de Dana Dumitriu, mai există numai câteva cu relativă vizibilitate. Deşi numeroase autoarele care au scris proză, la noi, între 1948 şi 1989 şi, în unele cazuri (cum este cel al subevaluatei Alice Botez),

---

3 Punctul de vedere al criticului de la Viaţa românească în privinţa feminismului şi a „literaturii feminine” va face obiectul unui capitol separat.

4 E. Lovinescu, în prefaţa la Evoluţia scrisului feminin în România (de Mărgărita Miller-Verghy şi Ecaterina Săndulescu), Ed. Bucovina, Bucureşti, 1935, p. V-VII

deşi remarcabile prin talent, printr-o acută conştiinţă a literarităţii (pentru că prozatoarele postbelice, multe cu studii filologice, s-au profesionalizat) şi chiar printr-o anumită forţă inovativă, ele sunt, practic, „invizibile”.

În câmpul literar al anilor de comunism mecanismele excluderii pe criterii de gen par să funcţioneze cu infinit mai multă precizie decât în câmpul literar interbelic. Dincolo de un discurs adesea declarat misogin, societatea românească din anii ’20—30 a permis, ca pe o consecinţă firească a modernizării, emanciparea femeii – fapt dovedit, între altele, de avântul pe care îl ia literatura scrisă de femei. Prin contrast, în deceniile de după 1948, faldurile somptuoase ale propagandei comuniste şi, în acelaşi timp, ale unui discurs ce se pretinde favorabil emancipării nu fac decât să ascundă o realitate: întoarcerea la cutumele şi la regulile patriarhatului – dar ale unui patriarhat cu mult mai puternic (întrucât mai înşelător), identificabil, cum excelent demonstrează Mihaela Miroiu în *Drumul către autonomie* (2004), cu o politică de stat discreţionară şi opresivă.

Examinarea fenomenului de marginalizare a Scriitoarei în câmpul literar din perioada comunistă – fenomen indisolubil legat de mai generală, discriminarea femeii în societatea comunistă – nu face, desigur, obiectul cărţii de faţă, ci indică eventual premisele uneicercetări viitoare. Dacă insist totuşi atât de mult, în acest preambul, asupra ideii că discursul comunist a exercitat, la noi, o acţiune inhibitorie asupra literaturii femeilor este pentru că, totodată, socotesc că „invizibilitatea”, cvasi-ignorarea, azi, a prozatoarelor interbelice de care mă ocup aici este cauzată într-o importantă măsură tot de ceea ce s-a întâmplat după 1948 în societatea românească şi implicit în câmpul literar românesc. „Recuperarea” în comunism a unora dintre aceste autoare – prin anexarea lor ideologică – nu a fost una autentică şi a avut (are) ca efect pervers, pe termen mediu, tocmai compromiterea lor „est-etică”. Mai mult decât atât: Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu şi celelalte nu au fost „recuperate” veridic, ci

într-un mod orwellian, prin vinovatazideologizata ignorare a contextului în care s-a produs *intrarea Scriitoarei în literatură*.

În continuare „masculină” prin excelenţă, critica literară din vremea comunismului a preluat din critica interbelică doar prejudecăţile, suspiciunile, rezervele de principiu legate de literatura scrisă de femei, nu şi – evident totuşi în anii ’20—30 – spiritul comprehensiv, toleranţa, curiozitatea faţă de un fenomen sincron cu modernitea literară. Chiar dacă nu în mod programatic (ci, probabil, în virtutea unor mecanisme de percepţie şi de gândire induse de aerul viciat ideologic al timpului), critica perioadei 1948 – 1989 a lăsat impresia unei perfecte invizibilităţi (dacă nu chiar inexistenţe) a unei componente feminine a câmpului literar interbelic. În locul unei *prezenţe*, s-a văzut astfel o *absenţă*. Unul dintre obiectivele lucrării de faţă este acela de a le reaşeza pe scriitoarele interbelice în tabloul mare al epocii lor – de unde au fost orwellian decupate. A le reaşeza la locul lor înseamnă totodată şi a le încadra într-o formulă (în nişte formule), şi a le (re) evalua estetic şi critic. Ticu Archip, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anişoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian se plasează şi tipologic, şi valoric (cu distincţiile şi nuanţările de rigoare pe care le voi face pentru fiecare caz în parte) în proximitatea unor autenticişti ca Holban, Sebastián, Blecher, Şuluţiu, Fântâneru – pentru a nu mai spune că aceste prozatoare nu sunt deloc inferioare unor „marginali” (cu toate acestea mai „vizibili” decât ele) precum Pericle Martinescu, Ion Biberi sau Dan Petraşincu.

Hortensia Papadat-Bengescu – singura scriitoare care s-a afirmat la vârf în literatura română şi al cărei loc central în canonul critic (dacă nu şi în canonul didactic de unde, surprinzător, ca urmare a „reformei” curriculare din ultimii ani pare să fi fost exclusă...) nu mai suportă, cred, negocieri – beneficiază de o abordare „privilegiată”. Traseul său biografic, altminteri cunoscut, este urmărit fragmentar, în câteva dintre punctele sale de articulaţie –

în două (sub) capitole simetrice: debutul scriitoarei la *Viaţa românească*, respectiv consacrarea ei la cenaclul *Zburătorul* –, ca suport pentru o analiză de inspiraţie psihocritică. Un capitol special, „Hortensia Papadat-Bengescu, «romanciera femeilor»”, sugerează câteva piste de interpretare, mai puţin sau deloc accesate în exegeza de până acum a autoarei, propunându-şi totodată să deconstruiască anumite clişee de receptare ce obturează (astăzi ca şi ieri) lectura fără prejudecăţi (literare şi neliterare) a operei „marii europene”.

Încercând să schiţeze un câmp al receptării prozei „feminine” în perioada interbelică, ca şi un câmp al relaţiilor întreţinute de autoare cu lumea literară, lucrarea de faţă se interesează totodată, deşi nu sistematic, şi de identificarea unor trăsături ale aşa-numitei „scriituri feminine”, dar afirmă că o asemenea scriitură e dependentă de un anumit context istoric şi cultural mai degrabă decât de nişte determinări biologice ori ontologice. Implicit, studiul meu îşi asumă o polemică purtată cu aşa-numitul „feminism al diferenţei”, pledând pentru o readucere în discuţie a noţiunii – privilegiate în viziunea unui feminism liberal – de subiect cultural neutru din punct de vedere sexual şi, în consecinţă, împotriva unei abordări enclavizate (excesiv de atente la „diferenţele de gen”) a literaturii scrise de femei.

II

Autoare, cărţi, tendinţe, formule.

O hartă a prozei feminine în intervalul 1919 – 1948

II.1. Proza doamnelor de altă dată

În anul 2005, după publicarea seducătorului său eseu despre „intimitatea secolului 19”, Ioana Pârvulescu mărturisea într-un interviu că uneori! ţi imaginează cum ar fi fost dacă, născută la 1880, [i-ar fi lansat o carte în 1906... Ipoteză contrafactuală incitantă, dar care idealizează o epocă, neţinând seama de susceptibilităţile pe care le-ar fi trezit, în urmă cu un secol şi mai bine, orice pretenţie a unei doamne – fie şi a unei doamne din *high-life* – de a scrie literatură. Pe la sfârşitul secolului al XIX-

lea, o tânără aspirantă la gloria literelor precum Elena Văcărescu, domnişoară de onoare a reginei Elizabeta, provoacă zâmbete maliţioase atunci când îşi citeşte versurile în public sau atunci când conferenţiază1. Şi chiar şi mai târziu, în epoca interbelică, o scriitoare emancipată precum prinţesa Martha Bibescu susţine pe un ton de badinaj (cu prilejul unei anchete iniţiate de revista *Nouvelles Littéraires*) *că*

„O femeie care vrea să-şi exercite puterea de seducţiune se fereşte ca de foc să mărturisească a fi o scriitoare. (...) Iar când o femeie vrea să-i facă[5]

rău alteia, e destul să indice culoarea albastră a ciorapilor pe care-i poartă. (...) Eu când mă duceam la bal cu Proust nu spuneam – Doamne, fereşte! – că scriu. Lăsam să se creadă că o străbună, o rudă bătrână, scrisese operele mele!” 1

La 1906, o Hortensia Papadat-Bengescu nu cutează să scrie altceva decât scrisori, pentru a menaja susceptibilităţile celor apropiaţi, care consideră literatura (mai ales când e practicată de o femeie!) un moft. Tot la 1906, jurnalul unei Constanţa Marino-Moscu, scris în franceză, este sustras, tradus în limba română şi publicat

---

5 Despre ambiţiile literare şi mondene ale „Elencuţei” Văcărescu relatează Paul Emil Miclescu în cartea sa de memorii, Din Bucureştii trăsurilor cu cai. Povestri desuete, Editura Vremea, Bucureşti, 2007 (ediţia a II-a), pp. 128-132. Nu numai pentru domnii misogini, dar chiar şi pentru doamnele din lumea bună ocupaţiile scriitoriceşti ale unei femei însemnau „fumuri şi gărgăuni” : „Mama se împăca greu cu felul ei [al Elenei Văcărescu] de a avea fumuri şi gărgăuni (...), de a se vedea mare poetă, încununată cu lauri, aplaudată, ovaţionată, atribuind şi ea, la rîndu-i, distincţii, cununi, ramuri de palmier tinerelor talente şi geniilor lirice ale viitorului. Mama zeflemisea şi parodia primele ei încercări de versificare, pe care le socotea la nivel de răvaşe de plăcintă..., dar pe «Elencuţa» nimic n-o descuraja. Mai tîrziu se ambiţionase să-şi recite odele şi baladele ei în public şi să ţină conferinţe la Paris, la «Université des Annales», cenaclu cultural patronat de Yvonne Sarcey (...). Primele ei luări de contact cu publicul au fost dezastruoase.”

sub semnătura tânărului Mihail Sadoveanu...[6][7]

Înainte de Elena Farago şi de Alice Călugăru (care debutează la începutul secolului XX[8]) poetele noastre scriu „o poezie pentru albumuri de pensioane”[9], tributară unui romantism minor. Tot astfel cum, înainte de Hortensia Papadat-Bengescu şi de Constanţa Marino-Moscu, proza feminină cantonează în zona sentimentalismului şi a eticismului naiv, uzând de formule narative comode. Evident, o eventuală istorie a scrisului feminin autohton nu ar avea de înregistrat, pentru perioada de dinaintea Primului Război Mondial, suficiente titluri viabile estetic. Sub aspect cantitativ/documentar însă, producţia literară (mai cu seamă aceea prozastică) a autoarelor noastre este, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai consistentă decât s-ar crede.

Primele proze – mai mult ori mai puţin originale – scrise la noi de o femeie datează din anii ’60 ai secolului al XIX-lea şi sunt semnate de o tânără doamnă, Constanţa DUNCA-SCHIAU (n. 1843), cu studii la Viena şi la Paris, posesoare a unei diplome în domeniul pedagogiei obţinute la Collège de France[10]. Cunoscută azi (într-o mică măsură, fireşte) în primul rând prin implicarea sa în mişcarea feministă[11], ea este (pe bună dreptate) ignorată ca poetă,

---

6 Martha Bibescu citată de Izabela Sadoveanu în articolul „Literatura feminină. Trei scriitoare din generaţia de azi”, publicat în Viaţa românească, an. XXII, nr. 1-3/1930, pp. 159-166.

7 Acest „caz” va fi înfăţişat pe larg în capitolul despre literatura autoarelor de la Viaţa românească.

8 Alice Călugăru debutează editorial în 1905 cu Viorele, iar Elena Farago, în 1906 cu volumul Versuri. Ambele autoare scriu o poezie romantică în care se infiltrează vagi nuanţe simboliste.

9 Expresia îi aparţine lui G. Călinescu şi e folosită în Istorie... în legătură cu poezia Matildei Cugler-Poni.

10 A se vedea şi articolul de dicţionar despre Constanţa Dunca-Schiau semnat de Stănuţa Creţu în Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1979.

11 În vremea domniei lui Al. I. Cuza, a contribuit cu propuneri importante la elaborarea legii învăţămîntului (1864). Propunerile sale vizau organizarea învăţămîntului pentru fete. Vezi Ştefania Mihăilescu,

prozatoare ori autoare dramatică1. Fondând la Bucureşti revista *Amicul familiei*, Constanţa Dunca-Schiau publică în paginile acesteia nu mai puţin de cinci romane foileton: *Estella*, *Omul Negru*, *Elena Mănescu*. *Romans naţional* 2 (toate trei în 1863), *O familie din Bucureşti*. *Iezuiţii României* (1865, publicat în volum în 1867) şi *Sub vălul Bucureştilor*. *Fiica adoptată* (1868) – naraţiuni sentimentale şi, după modelul lui Alexandre Dumas (stângaci copiat), cu intrigă aventuroasă, respectând o reţetă din care nu lipseşte motivul orfanului sau al copilului pierdut, după cum nu lipseşte nici intenţia moralizatoare. Întâmplările narate ţin de o recuzită senzaţionalistă: într-o suburbie bucureşteană o fiică îşi răzbună, prin crimă, mama; o tânără fragilă, cel mai adesea cântăreaţă de operă, trece prin experienţe dramatice, dar o salvează la timp un domn cu alură de aristocrat; un tânăr curajos săvârşeşte fapte justiţiare ş.a.m.d. Uneori autoarea se serveşte de artificiul romanului epistolar (ca în *Elena Mănescu*) ori de acela al fragmentelor de jurnal introduse în naraţiune (ca în *Sub vălul Bucureştilor*). Bineînţeles, aceste romane nu au decât o valoare documentară; ceea ce atrage însă atenţia asupra autoarei lor – în afară de productivitate, în afară de uşurinţa de a însăila, într-un ritm de o anumită alerteţe, clişee ale literaturii de colportaj –, este tentativa de a densifica o naraţiune schematică şi previzibilă prin realizarea unei picturi de medii, modelul fiind, probabil, acela al lui Bolintineanu din romanele (şi ele naive) *Manoil* (1855) şi *Elena* (1862). De notat că romanele-foileton ale Constanţei Dunca-Schiau apar într-o perioadă în care romanul popular autohton se găsea într-o fază incipientă, concurat încă de romanele de serie traduse din franceză: un G. Baronzi şi un Ioan M. Bujoreanu, ei înşişi traducători ai unor asemenea produse ficţionale, se pierd astfel în marea de poveşti senzaţionaliste de import3.

Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929), ed. cit., p. 21. Constanţa Dunca- -Schiau este şi autoarea unui volum despre emanciparea femeii, Feminismul în România, apărut în 1904.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea creşte numărul autoarelor care publică în foileton proză de factură sentimental-senzaţionalistă. „Reţetei” mai înainte descrise i se adaugă o doză mai puternică de tezism feminist. De pildă, militanta feministă Maria FLECHTENMACHER (n. Mavrodin; 1838 – 1888) – actriţă angajată în trupa de teatru a lui Matei Millo şi ulterior în cea a lui Mihail Pascaly; poetă şi autoare de vodeviluri submediocră – publică în *Femeia română*, de-a lungul mai multor numere din 1878, *Necompatibilitatea sau efectele educaţiunii*, roman moralizator în preambulul căruia se precizează: „Iată un mic roman] foarte interesant care ne va da o mai exactă idee despre suferinţele bărbatului din cauza neinstruirii femeii”... Inspirat din proza surorilor Brontë şi a lui Jane Austen, romanul Emiliei LUNGU (1853 – 1932) – poetă, prozatoare, învăţătoare la prima şcoală primară de fete din Banat –, *Elmira* („roman original în trei părţi”, apărut în 1882 în mai multe numere din revista *Familia*) relatează experienţele unei guvernante, abordând – tot dintr-un unghi moralizator – tema emancipării femeii. Romane sentimentale, cu ambiţii de radiografiere a unor medii sociale, scriu (şi publică în foileton) autoare ca Alba Monte (Eliza Opran) – *O soartă stranie* (1880) –, Emilia Carlen – *O căsătorie strălucită* (1891) –, Maria Eschenazi – *Estella şi Maria sau răsplata virtutei* (1894) sau, la începutul secolului XX, Eugenia Ianculescu de Reus – *În amurgul vieţii* (1906).

De această „tradiţie” a prozei feminine foiletonistice oscilând între sentimentalism/senzaţionalism şi moralizare nu este străină nici socialista Sofia NĂDEJDE (1856 – 1946), foarte activă în publicaţii de orientare democrată (în primul rând la *Contemporanul* fraţilor Nădejde) de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului XX, bună traducătoare, se pare, din limbile engleză, franceză, italiană, rusă şi polonă şi, nu în cele din urmă, prozatoare uimitor de prolifică (dacă ne gândim că, dincolo acţiunea militantă în care se implică şi dincolo de preocupările sale intelectuale, ea îşi asumă şi obligaţiile unei femei cu o

familie numeroasă). Sofia Nădejde este, în felul ei, o forţă. Activă până târziu în viaţa publică, e de o curiozitate intelectuală apreciabilă, se ţine în permanenţă la curent nu numai cu noutăţile literare, ci şi cu descoperirile ştiinţelor – în perioada interbelică, articolele sale trădează, de pildă, interesul pentru psihanaliză. Din păcate, această aviditate de cunoaştere şi acest interes pentru nou nu se reflectă şi în literatura Sofiei Nădejde – tradiţionalistă ca formulă, prea puţin imaginativă, tezistă. În proza acestei autoare răzbat ecouri târzii ale romantismului şi sunt evidente influenţele naturalismului zolist. O atitudine moralizatoare ce condamnă făţiş vicii, nedreptăţi, inechităţi dă tonul şi în nuvelele, şi în romanele Sofiei Nădejde. Scenele justiţiare, neverosimile, sunt de o duritate excesivă: în nuvela *Aşa a fost să fie* un flăcău îşi ucide tatăl beţiv, care se încăpăţâna să nu-i cedeze o parte din pământ; aruncându-l într-o fântână părăsită, îi strigă melodramatic: „Nu-mi dai pământ, ţi-oi da eu apă, îs galanton!” Crima nu e însă numai a tânărului, care luptase în războiul de independenţă şi fusese amăgit, ca mulţi alţii, că va primi pământ drept răsplată: „Fie de capul celor ce m-au împins la asta, eu nu-s de vină, trebuie să trăiesc, vreau să trăiesc, ce să fac? Stăpânirea te nedreptăţeşte, părintele chiar te nedreptăţeşte (...)”. Proza militantei socialiste postulează maniheic (ca în nuvela *Două mame*) opoziţii naive între „nedreptăţiţi” şi „asupritori”, între copilul oropsit şi odrasla răsfăţată a boierilor, între femeia săracă şi femeia bogată ş.a.m.d., ratând întotdeauna observaţia socială, complexitatea realităţilor tematizate. Volumelor de proză scurtă – *Nuvele* (1893), *Din chinurile vieţii. Fiecare la rândul său* (1895), *Din lume pentru lume. Povestiri din popor* (1909) –, „inspirate” în mare parte de tensiunile lumii rurale a sfârşitului de veac (mediu pe care totuşi scriitoarea nu l-a cunoscut direct!...), li se adaugă, în primul deceniu al secolului XX, cinci romane sentimentale şi de moravuri, eticiste şi senzaţionaliste, pe linia mai vechilor producţiuni ficţionale ale Constanţei Dunca-Schiau dar scrise mai matur (apărute iniţial în foiletonul

Universului sau al altor publicaţii; nu toate retipărite ulterior în volum): *Patimi* (1902), *Tragedia Obrenovicilor* (1903), *Irimel sau întâmplările unui tânăr român în Rusia*, *Mangiuria şi Japonia* (1904), *Robia banului* (1906), *Părinţi şi copii* (1907), cel mai cunoscut roman fiind primul, *Patimi*, istoria tezist-feministă a unei tinere bovarice1.

Cu o anvergură tematică mai redusă, proza Constanţei HODOŞ (1860 – 1934) este totuşi mai acută (decât aceea a Sofiei Nădejde), mai nuanţată în surprinderea psihologiilor şi în schiţarea unor situaţii „dramatice". Mai cu seamă „sufletul feminin" e investigat de autoare cu o oarecare fineţe; abstracţie făcând, desigur, de clişeele romantismului minor, de – bunăoară – sinuciderile din dragoste orchestrate de o întreagă recuzită stihială. Cel puţin prin câteva texte din *Departe de lume* (1909) şi din *Aci, pe pământ* (1914) Constanţa Hodoş anunţă proza de analiză a interiorităţii feminine cultivată de autoarele afirmate în epoca interbelică. (Celelalte trei volume de nuvele – *Aur*!... 1893; *Spre fericire*, 1897; *Frumos*! 1905 –, ca şi romanul *Martirii*, din 1908, sunt prea puţin semnificative.)

Oratoare feministă ale cărei conferinţe susţinute la Ateneul Român sunt, şi în epocă, şi mai târziu, ţinta unor ironii devastatoare, Smara (Smaranda Gheorghiu/Gârbea, 1857 – 1944) scrie o proză „educativă" convenţională, surprinzător de puţin curajoasă în raport cu textele sale de atitudine. Din numeroasele-i romane şi volume de nuvele nu se reţine nici măcar un titlu. De altfel, titluri precum *Fata tatii* sau *Băiatul mamei* nu pot fi invocate nici măcar pentru pitorescul documentar.

Un caz aparte este acela al extravagantei Bucura DUMBRAVĂ (Fany Seculici; 1868 – 1926), autoarea unor romane de aventuri (*Haiducul*, 1908; *Pandurul*, 1912 – scrise însă în germană, nu în română) – unde regăsim personaje ca Iancu Jianu şi Tudor Vladimirescu –, romane cu o intrigă bine condusă şi, de aceea, cu un oarecare succes de public. Scriitoarea pasionată de teozofie şi de ascensiunile montane îi este, în orice caz, superioară ca

tehnică narativă unui „profesionist” al romanului de aventuri precum N.D. Popescu.[12]

Menţionăm de asemenea, în treacăt, în acest preambul dedicat „precursoarelor”, trei expresive cărţi de proză memorialistică. Prima, *Istoria vieţii mele*, pusă pe hârtie prin 1863 dar publicată abia în 1926 (în *Convorbiri literare*), este confesiunea neliteraturizată (scrisă „cu o liminară sinceritate” – în termenii lui Camil Petrescu...) a unei „nefericite” boieroaice din Moldova, Elena HARTULARI (1810?). Celelalte două – *Amintiri* (1886) şi *Câte ceva* (1909) – îi aparţin publicistei feministe Cornelia EMILIAN (1840? – 1910), transilvăneancă ajunsă pe la mijlocul secolului al XIX-lea, împreună cu primul soţ, la Iaşi (un Iaşi pe care îl priveşte cu ochi critici...) şi, ulterior, odată cu a doua căsătorie, stabilită la Bucureşti. În *Câte ceva1* – volum nemenţionat de niciunul dintre dicţionarele noastre de literatură – amintirile, neordonate cronologic, sunt organizate într-o naraţiune evocativă mozaicată, sub formă de *flash-uri* ori de anecdote. Spre deosebire de Elena Hartulari, cu tonul ei de permanent *lamento*, Cornelia Emilian este o memorialistă cârtitoare, deloc „feminină” în însemnările-i ironic-muşcătoare.

În fine, dintre scrierile prozastice ale foarte tinerei Iulia HAŞDEU (1869 – 1888) – apărute postum – reţinem nu atât copilărosul roman în franceză *Mademoiselle Maussade* (*Domnişoara Ursuza*), cât surprinzător de matura sa proză diaristică[13][14].

În general energice, entuziaste, gata să se implice în

---

12 O excelentă analiză a prejudecăţilor patriarhaliste interiorizate de autoarea romanului Patimi întreprinde Elena Zaharia-Filipaş în Studii de literatură feminină, Ed. Paideia, Bucureşti, 2004, pp. 93-103.

13 Cornelia Emilian, Câte ceva, Tipografia modernă Grigore Luis, Bucureşti, 1909.

14s oră a poetului Gh. Kernbach, cunoscut sub pseudonimul Gh. Din Moldova (Cornelia din Moldova) sau, în fine, soră a istoricului A.D. Xenopol (Adela Xenopol), prima doamnă a literelor noastre pare predestinată unei existenţe inerţiale în umbra marilor bărbaţi” (Dora Pavel, „Care e prima autoare din literatura română? «Trecute vieţi de doamne...»”, în Apostrof, anul IV, nr. 6 (37), 1993, p. 3.

activităţi diverse, în învăţământ, în publicistică, în societăţi de binefacere sau în organizaţii ce pledează pentru emanciparea femeii, cele dintâi literate ale noastre sunt, fără îndoială, nişte diletante într-ale scrisului. Literatura lor şi-a vădit foarte curând perisabilitatea. Cu pasiune şi în acelaşi timp cu modestie, ele pregătesc însă terenul pentru ivirea şi afirmarea unor talente feminine autentice.

Acestor pioniere – între care cele mai multe, cum remarca şi Dora Pavel într-un mai vechi articol din *Apostrof*3, sunt fiice, surori sau soţii ale unor bărbaţi cunoscuţi, ducând deci o existenţă de dependenţă şi subordonare – le vor succeda, în climatul transformărilor sociale de după Primul Război Mondial, „fiicele” şi „nepoatele” lor mai curajoase, mai dezinhibate, mai emancipate (deşi încă nu pe deplin) şi, cuvântul trebuie subliniat, mai *revoltate*.

II.2. Desant feminin interbelic

Revolta este atitudinea definitorie pentru cele mai reprezentative scriitoare interbelice – de la Hortensia Papadat-Bengescu până la Sorana Gurian – ascunsă, prin variate strategii, în structura de adâncime a literaturii lor. Profilul Scriitoarei interbelice este profilul Revoltatei. Cu nuanţările de rigoare – această „revoltă” variind în intensitate şi înscriindu-se în registre de manifestare ce merg de la refulare şi autocenzură (ca în cazul prozatoarelor *Vieţii româneşti*) până la explozia insurgentă (ca în cazul unora dintre prozatoarele încurajate la cenaclul Zburătorul). În paralel cu *un scenariu al afirmării de sine şi al afirmării în lumea literară* pe care îl conturează parcursul fiecăreia dintre autoarele prezentate micro-monografic în lucrarea de faţă se întrevede, filigranat, şi un scenariu al revoltei: faţă de condiţia feminină constrângătoare, faţă de autoritatea (resimţită ca ilegitimă a) familiei, faţă de o alteritate (masculină) opresivă.

Proza autoarelor noastre interbelice codifică anumite tensiuni specifice unei etape a modernităţii europene în care „eroul” de prim-plan e refulatul, „minorul”, oprimatul,

marginalizatul, „bolnavul”. Este vorba de o modernitate în criză, guvernată de nevroze şi deificându-l pe „doctorul Freud”, definită de o accelerată derivă identitară1. Această criză – survenită la noi după Primul Război Mondial, cu un decalaj de două-trei decenii faţă de civilizaţiile central-europene – este ocazia fericită pentru redefinirea unor roluri sociale şi afirmarea femeii în spaţiul public.[15]

Tematizarea – mai clară sau mai ambiguă a – acestei revolte a „marginalului”, dublate de o căutare identitară (a unei identităţi „feminine” în cazul acesta), este ceea ce dă coerenţă prozei autoarelor noastre interbelice, dincolo de fire [tile deosebiri de viziune şi de formulă. Obsesia autodefinirii şi a autoafirmării feminine pluteşte, de fapt, în aerul vremii; Fata modernă (Olga, eroina cosmopolită din romanul Anişoarei Odeanu, *Călător din noaptea de Ajun*), Revoltata (întrupată într-un personaj ca Nory feminista), Artista dezinhibată (pictoriţa Vivian imaginată de Sorana Gurian în *Zilele nu se întorc niciodată*), Curajoasa care înfruntă cu succes prejudecăţi sociale (Diana Slavu din *bestsellerul* Cellei Serghi, *Pânza de păianjen*) şi alte asemenea figuri par fantasme elaborate de subconştientul colectiv al epocii. Şi conservatorii misogini – pentru care apariţia „femeii moderne” este un simptom al disoluţiei unei „legitime” ordini sociale tradiţionale –, şi susţinătorii emancipării feminine constată, cu îngrijorare, resemnare sau speranţă, tot mai vizibila prezenţă a femeii în viaţa publică. Iar printre fantasmele ivite în jurul acestei (într-un fel neobişnuite) prezenţe se regăseşte şi imaginea *femeilor scriitoare* pregătite să ia cu asalt cetatea literelor:

„Tinerii literaţi, cei mai tineri, au devenit politici şi au lăsat literatura în seama fetelor. De-acum înainte,

---

15 Pentru o analiză a acestei dimensiuni a modernităţii europene vezi Jacques Le Rider, Modernitatea vienez\ [i crizele identitütti, Traducere de Magda Jean- renaud, Postfaţă de Adriana Babeţi, Editura Universităţii „Alexandru loan Cuza”, Iaşi, 2003 şi Jurnale intime vieneze, Traducere din limba franceză şi prefaţă de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iaşi, 2001 (ediţia a II-a) ; dar şi Carl E. Schorske, VIENA fin-de-siècle. Politica [i cultur\, Traducere de Claudia Ioana Doroholschi şi Ioana Ploeşteanu, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

literatura şi cultura vor fi treburi feminine sau ale unor bărbaţi impotenţi şi efeminaţi. De altfel, nu vedeţi că literatura celor mai tineri (bărbaţi) este tristă, pesimistă şi ruşinoasă de a fi literatură? În schimb, literatura fetelor ia ofensiva cu optimism, amor, moralitate, voie bună şi – cum este firesc – mediocritate. Nu mai avem deci scriitori tineri. Dar avem fete, numai fete, şcoli de fete, interioritate de fete, fete amoroase, fete studente. Înainte, fetelor! Să faceţi cultură şi bucătărie! Şi iată bucătăria devenită salon cultural: Erastia Peretz, Anişoara Odeanu, Lucia Demetrius, Yvonne Rossignon, Sidonia Drăguşanu, Marta Rădulescu, Coca Farago, Elena Eftimiu etc. etc”. 1 – scrie tânărul Eugen Ionescu pe la mijlocul anilor ’30, când intrarea femeii în lumea literară a devenit deja un fenomen – deplâns de unii, acceptat de alţii ca inerent vieţii moderne. Imaginea femeii scriitoare este consecvent caricaturizată în presa anilor ’20—30. Cu toate acestea, ea sfârşeşte prin a infuza subversiv mentalul misogin al epocii.

La Palat, Regina Maria – ea însăşi îndeletnicindu-se cu scrisul – adună în juru-i o mică societate de femei literate. În saloanele marii burghezii bucureştene, patronate de doamne ca Irina Procopiu, Maruca Cantacuzino sau Cella Delavrancea-Lahovary şi unde se improvizează uneori semioficiale „şezători” literare, literatura feminină îşi găseşte vad, fie şi ca simplu moft monden. La cenaclurile literare (în primul rând la „Zburătorul”) şi la conferinţele publice asistenţa feminină este tot mai numeroasă – pentru ca încet-încet din rândurile auditoriului doamne cu personalitate să se ridice ele însele la tribună1. În amfiteatrele universitare, mai cu seamă la Litere, Medicină şi Drept, componenţa studenţească se „feminizează” progresiv după 1920[1617].

---

16 Cea mai strălucită dintre „conferenţiarele noastre interbelice” este Alice Voi- nescu (1885-1961), profesor de estetică şi istorie a teatrului la Conservatorul de Teatru şi Artă Dramatică din Bucureşti.

17 Detalii foarte preţioase - inclusiv statistici - legate de condiţia studentelor din România interbelică am găsit în volumul Viorică

Tinere înzestrate cu talent şi mai ales cu îndrăzneală sunt acceptate în redacţiile ziarelor: evident, nu li se încredinţează subiecte politice, în atribuţiile lor intrând îndeosebi interviurile pentru pagina culturală, articole de interes „feminin” [*Universul*, *Curentul*, *Adevărul*, *Dimineaţa*, *Timpul* găzduiesc câte o rubrică numită generic „Cronicafeminină”...), cronica mondenă sau anumite reportaje sociale[18]. Tot mai multe doamne se gândesc, cu temei sau nu, că ar putea încerca să scrie literatură[19]. Dar, mai mult decât atât, în ciuda neîncrederii de principiu manifestate încă în lumea literară faţă de scrisul feminin, efigia fantasmatică a femeii scriitoare devine o provocare chiar şi pentru unii dintre misoginii declaraţi.

Un personaj ca Doamna T. nu s-a născut întâmplător în romanul lui Camil Petrescu, ci din magma fantasmatică a unei epoci în care femeia, odinioară obedientă faţă de o lege nescrisă a tăcerii, capătă în fine iniţiativa cuvântului. Independenta, discreta, rafinata, atipica Doamnă T., înrudită prin sensibilitate şi preocupări cu câteva eroine ale Hortensiei Papadat-Bengescu – bunăoară cu „Romanciera” din *Femei, între ele*, cu Laura din *Balaurul* sau cu Mini, autoarea unei poetice teorii a „trupului

---

Pintilescu, Aspecte din vieaţa studentelor (Încercarea unei anchete de psihologie sociala), apărut în 1937 la Tipografia „Cartea Românească” din Cluj. Volumul interpretează rezultatele unei anchete realizate în 1937 de un colectiv de cercetători de la Institutul de Psihologie din Cluj.

18 Pînă tîrziu, şi nu doar în presa românească, femeii-jurnalist îi vor fi încredinţate cu precădere subiecte de mai mică importanţă. Într-o cunoscută carte din anii '90, Revolutionfrom Within. A Book of Self-Esteem (Revoluţia interioară. Cartea respectului de sine), feminista americană Gloria Steinem evocă, a propos de experienţa sa de jurnalistă, şi „teama că s-ar putea să ajung (...) în ghetoul rubricilor «de interes pentru femei» de care fugeam” (Ediţia românească a cărţii, în traducerea Voichiţei Năchescu şi a Ancăi Pârvulescu : Polirom, Iaşi, 2001).

19 Pretenţia că „orice femeie poate să scrie” este demontată ironic chiar de o scriitoare, de Ticu Archip, într-o schiţă-pamflet publicată în Adevărul (Vezi: „Orice femeie poate să scrie...”, în Adevărul, an LI.,nr. 16 283, joi 25 febr. 1937, p. 2).

sufletesc” – este în proza noastră interbelică reprezentata-simbol a unei categorii de personaje feminine [reale şi ficţionale în egală măsură) tot atât de caracteristice [deşi mai discrete) pentru perioada „anilor nebuni” ca şi alte tipologii ale femeii emancipate. Este vorba despre categoria femeilor scriitoare [ori cu calităţi de potenţiale scriitoare) sau, mai larg, a celor cu preocupări intelectuale – precum, iată un alt exemplu, Ioana din romanul omonim al lui Holban –, eroine puse în umbră de Adelele şi de Otiliile epocii întrucât acelea sunt mai „feminine”, mai seducătoare, mai modeste în acelaşi timp şi mai uşor de înţeles din unghiul unei concepţii conservatoare a feminităţii. Nu-i de mirare, de altfel, că asupra calităţilor scriitoriceşti ale Doamnei T. nici comentatorii interbelici, nici cei de mai târziu nu au găsit de cuviinţă să insiste. *Tema femeii scriitoare* – intrată, iată, şi într-o operă de vârf a literaturii „masculine” – a părut (şi s-ar putea ca încă să mai pară...) de importanţă secundară. În mod simbolic, intrarea femeii în lumea literară, afirmarea sa ca scriitoare – nu prin excepţie, ci ca o consecinţă logică a emancipării sociale –, este suplimentar legitimată prin acest personaj, prin Doamna T. *Patul lui Procust* afirmă firescul prezenţei feminine în cetatea literelor.

Cum s-a înfiripat sub condeiul lui Camil Petrescu silueta Doamnei T? E îndeobşte cunoscută farsa pusă la cale de scriitor în 1925 în paginile revistei pe care o conducea, în *Cetatea literară*: neprimind la un moment dat un text pe care Liviu Rebreanu i-l promisese, îl înlocuieşte cu un fragment de proză epistolară semnată cu iniţială T. şi atribuit unei necunoscute. De o acută analiză a „sufletului feminin”, fragmentul cu pricina este semnalat de E. Lovinescu într-un destul de lung articol din *Zburătorul*, criticul entuziasmându-se la apariţia unei noi, misterioase scriitoare... Dar autoarea debutantă salutată de E. Lovinescu nu e decât o foarte plauzibilă ficţiune, e eroina căreia, ulterior, în subsolurile romanului *Patul lui Procust* (1933) i se va recomanda să scrie literatură – altfel spus, să noteze „cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea

ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă”... Acelaşi sfat îl va da Camil Petrescu, în anii ’30, de câte ori se va ivi prilejul, şi unor tinere întâlnite în varii circumstanţe mondene. Aceste tinere se numesc Lucia Demetrius, Anişoara Odeanu sau Cella Serghi; şi în fiecare dintre ele autorul *Ultimei nopţi*... vede obsesiv o Doamnă T.

Experimentul pus în operă de Camil Petrescu la mijlocul anilor ’20, acela de a scrie din perspectiva unei femei, va fi fost probabil sugerat şi de evidenţa unei tot mai semnificative prezenţe feminine în literatura momentului: Hortensia Papadat-Bengescu e de-acum un nume, peste mai puţin de un an va publica primul volum din istoria Hallipilor, citit în mai multe şedinţe ale cenaclului Zburătorul; iar destule alte autoare promit să se facă remarcate – câteva nu doar prin revendicări zgomotoase, ci şi prin talent. Au debutat deja înainte de 1925 – 1926 (când Camil Petrescu o lansează pe Doamna T. şi când romanul *Fecioarele despletite* stă să apară) scriitoare ca Henriette Yvonne Stahl, Otilia Cazimir, Lucia Mantu, Ticu Archip, Sanda Movilă, figuri notabile ale scrisului feminin de după Primul Război Mondial. Dar numărul femeilor care scriu, publică (unele chiar cu o oarecare constanţă) ori îşi citesc producţiunile în cenacluri se ridică la câteva zeci.

În 1925, anul apariţiei Doamnei T. în literatura română, se produce un eveniment rareori evocat de istoriile literare1, semnificativ însă ca indiciu al unei conştiinţe de sine – de nu şi al unui început de profesionalizare – a scrisului feminin: se înfiinţează Societatea Scriitoarelor Române, recunoscută juridic un an mai târziu. Nemulţumite de statutul lor marginal, aproximativ cincizeci de scriitoare grupate în jurul Adelei Xenopol[20] declară război Societăţii Scriitorilor Români (fondată în 1908) şi hotărăsc să înfiinţeze o societate a lor, spre a le fi mai bine reprezentate şi apărate interesele.

20 Nici Dicţionarul cronologic coordonat de I.C. Chiţimia şi Al. Dima (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975) nu consemnează înfiinţarea Societăţii Scriitoarelor Române.

Natalia Negru (vestita Helianta...) face oficiile de secretar general, iar Mărgărita Miller-Verghy deţine rolul de viceprezidentă. Ca „organ de propagandă” al societăţii nou create ia fiinţă *Revista Scriitoarei*, publicaţie lunară condusă de Adela Xenopol, publicistă şi feministă asiduă, care are deja experienţa altor trei reviste înfiinţate de ea de-a lungul vremii, *Romånca*, *Dochia* şi *Viitorul Romåncelor* – toate trei cu un tiraj mai degrabă simbolic şi cu existenţă efemeră. Subtitlul noii publicaţii, *Literatură, artă, chestiuni sociale*, semnalizează curajos în direcţia unei formule eclectice, în cadrul căreia se amestecă interesul pentru literatură şi preocupările de natură ideologică. Revista apare din noiembrie 1926, într-un format de şaisprezece pagini, cu o grafică elegantă, cuprinzând articole-medalion dedicate unor personalităţi feminine, fragmente de proză, piese de teatru, articole de atitudine pe tema emancipării feminine, cronici şi recenzii ale unor cărţi publicate de scriitoare române, „Cronica artistică” şi „Cronica revistelor” (rubrici redactate de Aida Vrioni[21] şi, uneori, de Constanţa Hodoş), transcrieri ale unor conferinţe, note privind activitatea Societăţii Scriitoarelor. Nicio semnătură masculină! Niciun rând despre vreo carte a vreunui confrate! Enclavizare perfectă.

Un articol-argument semnat de Adela Xenopol în primul număr al *Revistei Scriitoarei*, „La merit egal, drept egal”[22], ne face astăzi să zâmbim înţelegător. Publicista arată, pe un ton bătăios, care sunt raţiunile unei societăţi literare organizate exclusivist pe criterii de sex (de gen, am spune azi): şansele scriitoarelor de a se afirma nu sunt egale cu ale confraţilor scriitori, pentru că autoarele nu

---

21 Aida Vrioni (1880-1954) - prozatoare, autoare dramatică, ziaristă, militantă feministă. A publicat două romane: Rătăcire (1923), Fata-sport (1925) şi un volum de proză eseizantă, cu inserturi diaristice, Si zilele grăiesc (1927). Aida Vrioni este, dacă nu prima (cum afirmă Mărgărita Miller Verghy şi Ecaterina Săndulescu în Evoluţia scrisului feminin în România - 1935), cel puţin una dintre primele femei care au exercitat la noi profesinea de jurnalist.

22 Adela Xenopol, „La merit egal, drept egal”, în Revista Scriitoarei, an. I, nr. 1, noiembrie 1926, p. 1.

sunt privite ca intelectuale/artiste, ci în primul rând ca femei, reuşita lor în lumea literară fiind condiţionată de „farmecul feminin”. „Scriitoarea nu este încă investită cu valoare intelectuală, ea nu se prezintă, ci se strecoară”. Cât despre succesul confraţilor scriitori, acesta se datorează în mare măsură politicii: „Partidul la putere (oricare ar fi) creează din mediocrităţi nu numai mari politicieni şi financiari, dar şi mari autori. În sfârşit, avem şi noi ceva original. Autorii partidului!” Ar fi fost interesant ca Adela Xenopol să dea nişte exemple concrete, dar ea rămâne în zona ambiguităţii, a simplelor insinuări: „Într-un astfel de sistem, scriitoarea nefăcând politică, e mazilită de la toate drepturile ce i se cuvin legal, aşa că e nevoie de un bloc de rezistenţă pentru a ajunge la aceleaşi demnităţi de care abuzează cu prisosinţă colegii noştri”. După toate aparenţele, ceea ce îşi propun fondatoarele Societăţii Scriitoarelor este sindicalizarea, conflictul cu S.S.R. şi cu scriitorii falocraţi fiind legat în bună măsură de obţinerea unor „demnităţi”, a unor funcţii şi a unor beneficii materiale, de prezenţa (absenţa) scriitoarelor în (din) diferite consilii literare şi comitete teatrale sau în comitetele de lectură ale editurilor. „Cât despre Academie, nici nu se încumetă ea [scriitoarea] la o dată de semeaţă năzuinţă”. De la un capăt la altul, articolul citat păcătuieşte prin imprecizie. Prea inflamat, prea sărac în nuanţe, discursul Adelei Xenopol reuşeşte cel mult să înduioşeze, în niciun caz să convingă. Pledoaria publicistei frizează absurdul în pasajul în care e vorba despre repartizarea (numeric) egală a premiilor literare: jumătate scriitorilor, jumătate scriitoarelor – chestiunea valorii estetice nu o preocupă prea mult pe autoarea articolului. O preocupă (excesiv) repartizarea funcţionărească a „laurilor” şi chiar a unor beneficii mai modeste precum gratuitatea transportului în călătoriile de „documentare”: „Luat-au ei măcar o scriitoare de câte ori au colindat ţara cu vagon special? Ei şi-au luat familia, iar din acele 12 permanenţe de care se bucură de la înfiinţarea societăţii, nici de unul nu a beneficiat vreo autoare”. Adela Xenopol

va reveni şi cu alte ocazii asupra aceleiaşi probleme arzătoare a „permanenţelor”, într-un stil de un savuros comic involuntar: „Noi nu ne declarăm satisfăcute rămânând pe peronul gării, fluturând batista, pe când colegii noştri pleacă cu duiumul, chiar în vagon anume colindând ţara (...). Cerem permanenţe fiindcă e un drept consacrat al scriitorului şi scriitoarei de a-şi cunoaşte ţara, deoarece ei o eternizează” 1.

În 1928, abandonând agenda exclusivist „feminină”, *Revista Scriitoarei* se transformă în *Revista Scriitoarelor şi Scriitorilor Români*, iar Societatea Scriitoarelor se autodizolvă: membrele acestei asociaţii (constituite probabil după modelul controversatei „Academii feminine” de la Paris) vor fi conştientizat ineficienta – şi strategică/politică, şi estetică a – gestului lor segregaţionist. Gest, în mod paradoxal, autodiscriminatoriu, ghetoizant – cum, într-o altă ordine de idei, ghetoizantă este existenta asociaţiilor „de femei” (şi „de tineret”) în cadrul diferitelor formaţiuni politice (ieri ca şi azi) ... În plus, înregimentarea militantă într-o Societate a Scriitoarelor în interiorul căreia principiul ierarhiei axiologice este trecut pe un plan secund în virtutea unui egalitarism vecin cu indiferentismul estetic nu convine unor individualităţi scriitoriceşti autentice precum Ticu Archip sau Hortensia Papadat-Bengescu, a căror alăturare, pe plan literar, de autoare ca Aida Vrioni, Adela Xenopol, Alice Gabrielescu, Lucrezzia Karnabatt, Irina G. Leca sau Maria S. Pallade ar fi prea puţin măgulitoare. Stimabile, adesea, prin acţiunea lor socială, acestea din urmă sunt, din păcate, complet lipsite de talent literar. Rolul lor în procesul legitimării prezenţei feminine în republica literelor nu este însă neglijabil: aceste militante ale anilor ’20—30 travestite inabil în scriitoare participă, cu mijloacele lor modeste, la întreţinerea unui climat favorabil creaţiei feminine; în termenii vamoraliştilor din romanele dostoievskiene, ele asigură *mutatis mutandis* „materialul uman” din care să se poată ivi la un moment dat individualităţile, excepţiile dotate cu

talent. O cercetare de sociologie literară ar arăta, fără doar şi poate, în ce măsură funcţionarea câmpului literar depinde şi de existenţa numeroşilor scriitori veleitari. În epocile în care literatura femeilor nu e reprezentată decât prin câteva cazuri izolate, adjectivul „veleitar" are doar formă de masculin. Afirmarea scriitoarelor de talent şi apariţia unui număr mare de autoare veleitare sunt fenomene conexe. Figură deja familiară în lumea literară dintre cele două războaie, Veleitara e subiect de pamflet pentru scriitorii de ambe sexe.

Autoare ca Lucrezzia Karr sau Natalia Negru şi-au păstrat până azi „gloria" de nonconformiste devenite personaje ale unor anecdote picante. Ele ilustrează tipologia unor *femmes fatales* de modă nouă, întrucât alurii lor decadente şi dezinhibării erotice li se adaugă acum, tot cu ostentaţie, pretenţiile unor *femmes de lettres*. Jurnalistă nu lipsită de talent, activând, de-a lungul a două decenii şi mai bine, în redacţiile unor publicaţii de orientări ideologice foarte diferite – de la stânga moderată a *Adevărului* la stânga mai radicală a *Cuvântului liber* şi apoi la dreapta şi mai radicală a *Poruncii vremii* –, titulară a „Cronicii feminine" dar şi critic de artă, cabotină şi extravagantă, Lucrezzia KARNABATT (1887 – 1960) 1 îşi asumă şi în literatura pe care o scrie – literatură de al treilea raft – o atitudine scandaloasă: e un fel de Anaïs Nin într-o formulă consumistă, dar şi o reciclatoare de clişee narative senzaţionaliste, mixând în maniera unui decadentism kitsch erotismul impudic şi imaginarul negru, spectacolul unei voluptăţi a viciului şi analiza unei obsesii a degradării trupeşti. Femeia posedată de însuşi [23]

Satan, fecioara convertită la o religie a amorului vicios, nimfomana bolnavă de cancer, actriţa de teatru devenită femeie uşoară sunt eroinele imaginate de Lucrezzia Karr în romane precum *Demoniaca* (1922), *Dyonisia. Roman de voluptate şi durere* (1926), *Sexul de peste drum* (1934), *Venera şi porcul* (1936).

---

23 Lucrezzia Karnabatt - soţie a poetului şi publicistului Dimitrie Karnabatt. A semnat articole şi cu pseudonimele Calina şi Donna Sol.

Pe poeta, prozatoarea şi traducătoarea Natalia NEGRU (1882 – 1962) o cunoaştem azi mai mult ca personaj al poveştii de senzaţie al cărei deznodământ a fost despărţirea „dioscurilor” Şt. O. Iosif şi D. Anghel şi moartea patetică a celui din urmă: acesta este, de altfel, şi miezul celei mai importante dintre cărţile sale, *Helianta*. *Două vieţi stinse*. *Mărturisiri* (1921) – autobiografie romanţată şi naraţiune compozită în care ficţionalizarea propriei existenţe înglobează contrastiv documente reale: scrisori, pagini de jurnal. Textul nu e lipsit de savoare, iar mixajul registrelor stilistice – de la lirismul sentimental al unor secvenţe confesive la realismul hâtru al unor portrete –, precum şi juxtapunerea dintre document şi ficţiune, eterogenitate amendată de critica vremii ca inconsecvenţă, ar fi acum pe placul unui cititor postmodern. Încercările romaneşti ulterioare ale Nataliei Negru, hrănindu-se tot din autobiografic, au rămas la stadiul de eboşă: în *Universul literar* şi *Rampa* au apărut, în 1922, fragmente din *Lilia-suflet nou*, iar *Adevărul literar şi artistic* a publicat, în 1931, fragmente din romanul *Liuşa*. Ultima carte publicată de „Helianta”, *Amazoana*. *Femeia prin veacuri* (1925), este o proză eseistică subversiv-feministă.

Minore, fără îndoială, în covârşitoarea lor majoritate, producţiile prozastice feminine publicate din 1919 – 1920 până la instaurarea comunismului merită evocate, în treacăt, pentru valoarea lor de documente ale intrării femeii române în circuitul Literelor. Frapează, mai întâi, numărul mare al cărţilor de proză scrise de femei pe care le putem înregistra în intervalul indicat. Desigur, numele autoarelor şi titlurile cărţilor cu pricina – dacă ne referim la producţia de serie, nu la vârfuri sau la scriitoarele „onorabile” – nu mai spun astăzi aproape nimic. Deşi destule dintre prozatoarele în discuţie sunt absolvente de Litere, ele nu par să aibă o percepţie clară a esteticului; dovadă conformismul partiturii sentimental-senzaţionaliste ori tezismul etic al prozei lor, când nu şi un discurs narativ naiv, lipsit de conştiinţa literarităţii. Când afirmă, precum Pompiliu Constantinescu1, că scrisul feminin ar fi

caracterizat în primul rând de „lipsa unei anumite prejudecăţi artistice", „superstiţia «artei pentru artă» „fiind „exclusiv masculină", criticii interbelici au numai parţial dreptate. Observaţia aceasta este valabilă, incontestabil, pentru marea masă a textelor scrise de femei în perioada interbelică, dar este injustă în ce le priveşte pe scriitoarele care contează cu adevărat.[24]

II.3. În anticamera literaturii. O clasificare tematică şi o ierarhizare valorică a prozei feminine minore

Precare estetic, cărţile pe care le voi enumera mai jos ne interesează totuşi întrucât semnalează nişte tendinţe, preferinţa pentru o anumită problematică şi – de ce nu? – chiar propensiunea către o (timidă) diversificare a subiectelor narative. Ponderea cea mai mare o au, fireşte, naraţiunile sentimentale (unele cu intenţii „educative"), inspirate adesea din biografia autoarei şi presărate cu picanterii senzaţionaliste culese din romanele de consum – de import francez, mai ales. În astfel de cărţi materialul faptic este selectat fără prea mare discernământ, în ideea că orice întâmplare nesemnificativă poate face obiectul literaturii („nesemnificativul" şi „banalitatea" cotidiană nefiind, evident, asumate polemic şi exploatate în virtutea unei conştiinţe a literarităţii). Ce găsim în astfel de cărţi? Jurnale ale unor fete de pension, poveşti despre amoruri ce transgresează graniţe etnice ori religioase (de pildă, după anumite peripeţii, o evreică se căsătoreşte cu un moşier român naţionalist – ca în romanul Aidei Vrioni, *Rătăcire*), idile sau iubiri carnale consumate în decoruri cosmopolite, multe-foarte multe sinucideri şi crime pasionale, decadentisme şi naturalisme la mâna a treia – în istorii ce implică genealogii tărâţe –, destinele unor femei seduse de Don Juani de mahala, unele îndrăzneli sau dezinhibări fiind eventual „corectate" de un mesaj moralizator. În această categorie intră romane precum: O *tinereţe pierdută. Schiţă de roman* (1921) de Silvia Dinescu, *Suflet necunoscut* (1923) de Emilia Tailler, *Sluţica* (1925) de Irina

24 Vezi Pompiliu Constantinescu, într-un articol despre romanul Luciei Demetrius, Marea fugă -în Vremea, an. XI, nr. 529/1938, p. 9.

G. Lecca, *Din umbra vieţii* (1927), *Numerus clausus* (1927) *Lucia* (1933), *Pentru tine* (1935), *Vrajapatimei* (1936), *Pe malul mării* (1937), *Suzana* (1939), *Numai o primăvară* (1941) de Maria S. Pallade, *Departe de mama* (*Prima durere*) (1928) şi *Dragoste. Destin* (*A doua şi a treia durere*) (1929) de Maria Gavrilescu, *Movina Donai. O viaţă* (1932), *Copii din flori* (1932) şi *De sine stătător* (1933) de Eugenia M. Petreanu, *Nadia* (1933) şi *Casa de pe culme* (1938) de Olga Monte, *Viaţa se reface sau Aşa a fost să fie* (1933) şi *Greşeala cuconului Simion Iacobachi* (1939) de Clementina Delasocola, *Senzualism erotic* (1932) de Mioara Atanasiu, *Dureri ce nu se spun* (1934) de Mona G. Băltăţeanu, *Catrina* (1934) de Antoaneta Iotta Leonin, *Iubiri* (1934) de Geta Popp, *Statuia care arde* (1934) de Maura Prigor, *Să ne logodim* (1934) de Marta Rădulescu, *Greşeala moşneagului* (1936) de Mona Rădulescu, *Freamăt* (1938) de Aristiţa Gabrielescu, *Pe făgaşul vieţii. I. Copilăria şi adolescenţa Steluţei Deliu. Hanul din Sărărie* (1940) de Constanţa Niculiţă, *Groapa cu draci* (1940) de Magda Raiu, *Suflet de femeie* (1940) de Margareta Toporaş, *Iana hoinara* (1943) de Sofia Arcan, *Secretul profesional* (1943) de Alice Gabrielescu, *Vreau* (1944) de Olga Greceanu, *Alexă a boldaşului* (1944) de Galia Henegariu, *Baroneasa din Iona* (1944) de Galia Tudor, *Stele căzătoare* (1946) de Erastia Peretz, *Un episod ciudat* (1947) de Olimpia Filitti Borănescu, *Roman în iad* (1947) de Eliza Mârzescu1.

Pe un etaj superior acestor cărţi, cu o anvergură tematică sporită şi cu un plus de conştiinţă a literarităţii, se situează câteva încercări de roman istoric, între care *Uragan* (1922) de Adela Xenopol, amplu roman de familie a cărui acţiune se desfăşoară în vremea Primului Război Mondial, *Prin fumul calumetului* (1927) de Ana Luca, *Jupâniţa Ruxandra* (1935) de Eugenia Makata, *Doamna Elena Cuza* (1936) de Lucia Borş, foarte alertul şi cosmopolitul roman de aventuri al Ruxandrei Berindey-Mavrocordat, *Tania* (1942) ori ceva mai naivul roman al Mariei Nicolau, *Mi-e bărbatul pe front* (1944), dedicat celei

de-a doua conflagraţii mondiale şi, mai precis, vieţii cotidiene din spatele frontului. Cercetate din perspectiva documentului sufletesc şi de mentalitate pe care îl reprezintă (mai degrabă decât dintr-o perspectivă estetică), asemenea romane dezvăluie o viziune „feminină” asupra istoriei, viziunea unor „eroine” care nu participă direct la evenimentele mari ale vremii (fie ale unui Ev Mediu aureolat mitic, fie ale istoriei recente), ci le suportă ca martore (uneori foarte lucide).

Un alt filon exploatat – din când în când cu bune rezultate – de prozatoarele interbelice este acela al observaţiei de moravuri şi al explorării unor medii; mahalaua şi centrul unde trăieşte lumea bună, provincia şi Capitala, bolgiile ori paradisurile metropolelor europene (în special Parisul), „căminul de domnişoare” şi localurile rău famate, strada aglomerată, locurile publice unde personaje feminine ce-şi etalează ostentativ emanciparea pătrund acum ca la ele acasă – sunt decorurile favorite în care autoarele îşi exprimă cu un entuziasm naiv dorinţa irepresibilă de a lua în stăpânire „exteriorul”, socialul „mare”. Scriu astfel de romane: Aida Vrioni – *Fata-Sport* (1925) –, Sarina Cassvan-Pas – *Trupul care îşi caută sufletul* (1932), *Titan-Palace* (1934), *S.O.S.* (1935), *Evadare* (1947) –, Alice Gabrielescu – *Marşul femeilor* (1933) –, Erastia Peretz – *Îmi placi*!... *Frescă de moravuri contemporane* (1933) [25] –, Sidonia Drăguşanu – *Într-o gară mică* (1934) –, Margareta Moldovan – *Numy, floare de cucută* (1934) –, Mayca Savu – *Maidanul* (1935), *Răzvrătire* (1936) –, Coca Farago – *Sunt fata lui Ion*

25 Acesta nu este, desigur, un inventar exhaustiv al titlurilor din zona para- literaturii „datorate” unor prozatoare interbelice. În Dicţionarul Cronologic al Romanului Românesc sau în fişierele Bibliotecii Naţionale ori ale Bibliotecii Academiei am găsit mult mai multe asemenea intrări. Autoare ca Alice Gabrie- lescu, Erastia Peretz, Marta Rădulescu, Maura Prigor sînt, de pildă, mult mai productive decît lasă să se vadă lista pe care am întocmit-o. Pentru a avea o imagine adecvată asupra producţiei prozastice în discuţie am citit sau am răsfoit (de-a lungul a zece ani) cel puţin cîte o carte a fiecăreia dintre autoarele numite.

Gheorghe

Antim (1936) –, Ioana Petrescu – *Fapt divers* (1937), Joc de *oglinzi* (1943) –, Lucreţia Petrescu – *Mărăcini* (1937) –, Luxandra Levente – *Cenuşă* (1940) –, Marta Rădulescu – *Streina* (1940), roman din ciclul *Ferentarii* –, Sandra Cotovu – *Jocuri de apă* (1938), *Fascinaţie* (1943), *Vijelie* (1947) –, Letiţia Papu – *Cercul alb* (1945) – sau Veronica Porumbacu – *La capătul lui 38* (1947). Pe acest palier, am depăşit deja zona paraliteraturii; fără să fi depăşit însă, desigur, şi zona minoratului prozastic. Diversificarea mediilor înfăţişate se aliază cu o diversificare a strategiilor narative şi totodată cu o „modernizare" a acestora. O constatare generală (valabilă, deci, şi în cazul autoarelor interbelice de prim plan, nu doar în cazul „minorelor"): proza de observaţie socială şi/sau morală scrisă de femei în anii '20—30 are ca particularitate un discurs narativ hibrid, nehotărât între „subiectivitate" şi „obiectivitate", între o formulă „clasică" de realism şi variate formule „moderne" – fie relativizant-pluriperspectiviste, fie micro-realiste *avant la lettre*. În proza scurtă, interbelicelor pare să le convină cel mai mult miniatura narativă, instantaneul cvasi-fotografic. În roman, ele optează rareori pentru o construcţie arhitecturală solid-realistă, preferând (aş zice că şi dintr-o deficienţă structurală) construcţia mozaicată specifică asamblajului de mărturii ori de documente sufleteşti constituite în „dosare de existenţă". Romanul construit (autenticist) pe modelul notaţiei diaristice sau uzând de trucul inserturilor jurnaliere, memorialistice ori epistolare într-o naraţiune pe două ori mai multe „voci" este o formulă la care prozatoarele interbelice apelează frecvent1.

În fine, deşi spirite mai degrabă „realiste" decât imaginative, interbelicele se abat uneori de la ficţionalizarearea experienţelor psihologice ori sociale, plonjând, mai dezinvolt sau mai stângaci, în plină proză de aventură, în fantastic sau (mai rar) în naraţiunea detectivistică. În romanul Dorinei V. Ienciu, *Cataclismul anului 2000* (1933), unul dintre puţinele SF-uri româneşti

ale perioadei în discuţie, o eroină-amazoană întâmpină delegaţia unor marţieni veniţi pe Terra cu o misiune ocultă. Alice Basarab (Elvira Bogdan) imaginează – în *Talismanul de safir* (1932) – călătoria în timp şi spaţiu a unei fetiţe ce aminteşte de Alice a lui Lewis Carroll... Sanda Matei (-Marin) – „celebră" şi azi graţie unei cărţi de bucate devenite, după Al Doilea Război, de mare popularitate... – este autoarea unui roman de aventuri desfăşurat în decoruri africane, *Taina arborelui de Myonga* (1935). Tot pe tărâmuri africane, plasate însă în viitor, spre sfârşitul secolului XX, ajunge şi eroul Elenei Racoviceanu-Fulmen (din romanul *Copilul minune*, 1936), un robot creat de un savant american. Marta Paveliu brodează abil pe tema trecerii bruşte din cotidianul banal în plin fantastic într-o carte din 1939, *Cealaltă Marie*. Profira Sadoveanu scrie un roman care anunţă aventurile din *Toate pânzele sus*! – e vorba de *Naufragiaţii de la Auckland* (1937). Iar Mărgărita Miller-Verghy, cu *Prinţesa în crinolină* (1946), este prima noastră autoare de proză poliţistă.

Am enumerat, în această secţiune dedicată prozei feminine interbelice „din anticamera literaturii", exclusiv titluri de romane. Cele mai multe dintre autoarele amintite aici au publicat şi volume de povestiri, schiţe sau nuvele, mai puţin relevante însă decât producţia lor romanescă. Dacă specia romanului admite un anumit grad de mediocritate a scriiturii, proza scurtă pretinde, în schimb, un mai decis accent pe artisticitate – fapt ignorat de autoarele din categoria valorică discutată aici. De altfel, notează ironic Sidonia Drăguşanu într-un articol despre „veleităţile" prozei feminine:

„Femeile sunt născute romanciere (foarte multe proaste! Vedeţi, v-am luat-o înainte), ştiu să crească întâmplarea banală până la dimensiunile cele mai senzaţionale, ştiu să facă dintr-un amănunt, dintr-un fleac, dintr-un capriciu, un roman. Şi în felul acesta, povestind tot, trăiesc fiecare experienţă dublu şi diferit: o dată aşa cum se întâmplă, iar a doua oară, aşa cum ar fi dorit să se întâmple" 1.

II.4. Anii ’30: maturizarea scrisului feminin

Momentul de vârf al prozei feminine este reprezentat, la noi, de anii ’30 când, din masa deja impresionantă a doamnelor care scriu şi publică literatură (destule dintre ele depăşind şi pragul psihologic al celui de-al doilea volum), se detaşează mai multe individualităţi – autoare cu un condei matur şi, amănunt foarte important, cu o evidentă conştiinţă scriitoricească; ambiţiile lor de auto-exprimare şi de auto-afirmare sunt legitimate de un talent autentic, de „ştiinţa” de a scrie şi, cel puţin în cazul unora, de o anume intuiţie a inovaţiei. Afirmată imediat după război, bucurându-se – în a doua jumătate a anilor ’20 – [26]

de un prestigiu sporit odată cu primele două romane din *Ciclul Hallipa*, Hortensia Papadat-Bengescu cunoaşte în deceniul al patrulea consacrarea. În trena „romancierei femeilor” – dar nu neapărat în directa descendenţă a acesteia – se afirmă acum Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anişoara Odeanu, Cella Serghi şi Ioana Postelnicu. Primele două – cu cărţi apărute încă din deceniul anterior; celelalte – proaspete, surprinzătoare debutante. De asemenea, alături de prozatoarele deja numite trebuie aşezate Ticu Archip şi Sorana Gurian, subsumabile ca formulă prozastică anilor ’30, deşi din diferite motive nu au publicat în deceniul cu pricina nicio carte. Promisiune a anilor ’20, prin două inovatoare volume de nuvele, *Colecţionarul de pietre preţioase* şi *Aventura*, Ticu Archip se obstinează în anii ’30 într-o tăcere editorială pe care şi-o prelungeşte până la apariţia, în 1946, a primului volum din trilogia *Soarele negru*. Iar Sorana Gurian, neobişnuită prezenţă a lumii literare interbelice („ovreicuţa de la Iaşi cu picioarele rupte”), e constrânsă a-şi amâna debutul editorial până după încheierea celui de Al Doilea Război Mondial.

Toate aceste autoare scriu o proză autenticistă ce luminează din interior subiectivitatea feminină, supunând-

---

26 Sidonia Drăguşanu, „Confidenţe”, în Adevărul, nr. 16 317, marţi 6 aprilie 1937, p. 2

o unui examen lucid, adesea deziluzionat şi mai puţin „sentimental" decât s-ar crede. Obsesia lor centrală este autodefinirea, exhibarea provocatoare a unei identităţi feminine în criză, ce oscilează între un soi de fatalism al acceptării propriului „minorat" şi revolta – cu atât mai puternică – împotriva propriei condiţii. Literatură de rafinată sublimare a unor complexe – bântuită de motivul „întoarcerii refulatului" –, proza autoarelor noastre interbelice transgresează rareori (marea excepţie fiind Hortensia Papadat-Bengescu) perspectiva mioapă a unei subiectivităţi obsedate de sine. Limitele *de viziune* ale acestei proze sunt însă nu atât – *sau nu doar* – limitele unei formule „feminine" (altfel spus, motivate prin apartenenţa „de gen"), cât acelea ale unui tip de scriitură caracteristic pentru modernitatea literară europeană din prima jumătate a secolului XXsau, mai precis, pentru o parte a acesteia – scriitura introspectivă care pune experimental între paranteze exterioritatea faptelor, pentru a devoala spectacolul unei interiorităţi insolitate, prezentate ca unică *realitate* autentică şi care, în consecinţă, îi preferă epicului analiticului, dezechilibrând raportul dintre *narativ* şi *descriptiv* – armonios în să zicem, proza realismului clasic – în favoarea celui de-al doilea termen. Miza cvasi-exclusivă pe interioritate se explică prin reculul în faţa unui social decepţionant; individualismul solipsist (al cărui caz particular este şi individualismul feminităţii *revoltate* ori *pe cale de emancipare*) reprezintă un simptom al unei generale crize a identităţiizidentităţilor ce se manifestă, în variate forme, în spaţiul european începând cu ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. Pe fundalul acestei *crize* – accentuează Jacques Le Rider (în *Jurnale intime vieneze* şi în *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*) – se produce revoluţionara emancipare a Femeii şi a Evreului, principalii beneficiari ai schimbărilor radicale ale modernităţii (dar şi „cele dintâi victime ale emancipării şi cuceririi egalităţii în drepturi"):

„Cele două figuri ale modernităţii din cultura europeană a anilor 1900 sunt femeia şi evreul. În ordinea

politicului şi socialului, femeia şi evreul au fost primii beneficiari şi cele dintâi victime ale emancipării şi cuceririi egalităţii în drepturi, proclamate şi de îndată contestate. Mai ales la Viena, evreii au încarnat modernitatea culturală în realizările ei cele mai prestigioase şi seducătoare. (...) Pentru toţi cei ce se temeau de modernizare «evreul» încarna însă şi ameninţarea timpurilor moderne. Antisemitismul se afirmă în Europa odată cu modernitatea.

«Femeia emancipată» indispune şi nelinişteşte la rândul ei, chiar şi la Viena, unde mişcarea feministă pare a fi fost mai puţin militantă şi mai discretă decât în Germania sau Anglia, ceea ce n-a împiedicat antifeminismul austriac să se situeze în avangarda Europei. (...) Sex *şi caracter* de Weininger (1903) constituie o mărturie excepţională asupra angoaselor ce bântuie o modernitate trăită ca un coşmar populat de femei castratoare şi de evrei diabolici. Până şi cei mai lucizi scriitori vienezi (...) constată pe un ton melancolic falimentul rolului masculin din societatea şi cultura moderne” 1.

Şi în România interbelică „femeia emancipată” şi evreul sunt figuri ce atrag deopotrivă adeziuni şi contestări zgomotoase şi al căror traseu converge în chip evident. Nu e lipsit de semnificaţie, de altfel, faptul că tolerant-eteroclitului cenaclu al lui E. Lovinescu i s-a reproşat în epocă tocmai constanta prezenţă a femeilor, pe de o parte, şi a autorilor evrei, pe de alta...

În altă ordine de idei: am invocat abordarea lui Jacques Le Rider asupra modernităţii vieneze pentru că mi s-a părut posibilă o analogie între aceasta şi modernitatea românească interbelică – două variante de modernitate culturală mai puţin radicale, mai puţin „agresive” decât cele manifestate, bunăoară, în spaţiul francez ori german (altfel spus, în spaţiul unor culturi europene ce beneficiază de privilegiul „centralităţii” şi al unei tradiţii mai îndelungate). Observaţia lui Jacques Le Rider, potrivit căreia modernitatea vieneză este mai puţin „agresivă”

întrucât „rezultă dintr-o modernizare recentă şi încă neîncheiată”[27][28], ar putea fi valabilă, schimbând ce e de schimbat şi păstrând proporţiile, şi în cazul modernităţii româneşti interbelice. Fertile pentru discuţia din paginile de faţă se dovedesc, de altfel, mai multe sugestii ale lui Jacques Le Rider în direcţia feminizării scriiturii în prima jumătate a secolului trecut – reflecţii asupra „indeterminării (post) moderne” a identităţiizidentităţilor feminine şi masculine ori asupra unui „triunghi de epocă”: „Masculin/Feminin/Iudaic”. Emblematice pentru aceste convergenţe identitare sunt „cazul” lui Blecher şi „cazul” – mai puţin discutat până acum – al Soranei Gurian, amândoi evrei şi însemnaţi de stigmatul aceleiaşi boli (morbul lui Port), amândoi exponenţi ai unei scriituri feminine.

Citând-o pe Julia Kristeva, care în la *révolution du langage poétique* dezvolta teza unei „feminizări a scriiturii” în modernitate, Jacques Le Rider pune conceptul aşa-numitei „scriituri feminine” în relaţie cu deplasarea accentului literaturii moderne de la semnificat la semnificant – în termenii aceştia, o scriitură feminizată mizează aproape exclusiv pe discurs, „abandonându-se juisării golului sonor, nonsensului armonios” 1. *Feminizarea scriiturii* în modernitate este direct legată de faptul că subiectul creator masculin îşi descoperă, acum, o identitate feminină – slabă, vulnerabilă, pasiv-contemplativă. Această descoperire poate fi prilejuită – iar în acest sens avem la dispoziţie exemple notorii... – de confruntarea cu situaţia limită a *bolii*, de unde rezultă o literatură „feminină” a „interiorului”, a claustrării, a intimităţii, literatură „de compensaţie” în care trăirea fantasmatică substituie epicul propriu-zis. „Bolnavii” autori de literatură sunt prin excelenţă structuri feminine/feminizate. Un caz caracteristic este la noi M. Blecher, cu a cărui sensibilitate câteva dintre prozatoarele interbelice consonează în mod evident. Scriitura Luciei Demetrius din *Tinereţe* (1936) şi din nuvelistica sa

27 Jacques Le Rider, Jurnale intime vieneze, ediţia citată, p. 21 şi urm.
28 Idem, Modernitatea vieneză si crizele identităţii, ediţia citată, p. 33

(Destine, 1939; *Album de familie*, 1945), a Ioanei Postelnicu din romanul *Bogdana* (1939), a Soranei Gurian din *Zilele nu se întorc niciodată* (1945) şi *întâmplări dintre amurg şi noapte* (1946), pe alocuri a Sandei Movilă din *Nălucile* (1945) sau a Henriettei Yvonne Stahl din *Mătuşa Matilda* (1931) ori din *Steaua Robilor* (1934) – şi am mai putea găsi exemple – vădeşte izbitoare analogii cu scriitura autorului *întâmplărilor în irealitatea imediată* (1936), al *Inimilor cicatrizate* (1937) şi al *Vizuinii luminate*. (În ce le priveşte pe Sorana Gurian şi pe Ioana Postelnicu, acestea nu doar că manifestă afinităţi structurale cu Blecher, dar avem motive întemeiate să considerăm că îl şi aleg ca model.) o sensibilitate maladivă, o angoasă a claustrării şi a interiorului opresiv, laolaltă cu un sentiment al vidului declanşator de spectaculoase, uneori baroce, halucinaţii – similitudini de viziune ce antrenează, desigur, similitudini de scriitură – îndreptăţesc această comparaţie. Într-un articol din 1937, Camil Petrescu sugerează o subtilă convergenţă a *feminităţii* cu *maladivitatea* şi, de asemenea, a feminităţii cu un anume spirit al modernităţii (şi al literaturii moderne):

„«Femeile, aceste bolnave de totdeauna», s-a spus, dar Proust (care era o sensibilitate cu adevărat feminină) arăta cândva adevărul adânc de tot, că adesea starea bolnăvicioasă dezvoltă inteligenţa în totalitatea virtualităţilor ei. Iată de ce femeile sunt astăzi nu numai sprijinul literaturii din lumea întreagă, dar în ţările anglo-saxone au devenit ele însele nume glorioase în arta scrisului (...). Şi sincer vorbind e de remarcat că aceste femei, cu surorile Brontë, George Eliot mai demult, şi cu Virginia Woolf, Katherine Mansfield, M. Kennedy, Rosamonde Lehman, Pearl Buck, Mary Webb, Anita Loos, aceasta aamerican\, care s-au impus mai recent, nu înţeleg să concureze pe numeroşii bărbaţi specializaţi în industria romanului poliţist ori a piesei sentimentale, ci toate dau impresia că au cu adevărat ceva de spus” 1.

În mod surprinzător, nu s-a observat până acum corespondenţa dintre proza maladivităţii blecheriene şi

proza „corporalistă” a autoarelor interbelice (deja numite). După cum nu a fost remarcată – altfel decât în treacăt şi în niciun caz recent – nici legătura structurală a prozei feminine din anii ’30 cu proza tinerei generaţii interbelice. Legătură pe care, totuşi, o invoca sarcastic junele Steinhardt în savurosul pamflet din *în genul tinerilor*... sau în câteva articole din *Revista burgheză*; şi pe care o sugerează, pe la mijlocul anilor ’30, Pompiliu Constantinescu atunci când include proza unei Sanda Movilă în categoria „unui neoromantism, vizibil cu deosebire în ceea ce aş numi romantismul adolescenţei”:

„Dar nu romantismul adolescenţei orgolioase a lui René, ci romantismul dezaxat, tragic al învinsului Octav. Un nou «rău al veacului» ne străbate, o tragică nelinişte sexuală ne macină; revolta în contra conformismului social, a familiei, a generaţiilor vechi, a prejudecăţilor, simţul experienţelor personale, definitive – iată câteva din caracterele acestei descompunei a vieţii. În adolescenţii vicioşi ai lui Gide, în explozia magnifică a adolescentului Rimbaud, în literatura unui Radiguet, Riviere, Cocteau şi Roger Martin du Gard, în chiar neliniştile magic evocate ale hipersensibilului marcel, din *À la recherche du temps perdu* – se luminează o nouă, o adâncă zonă a spiritului contemporan”[2930].

În literatura română, tendinţele unui asemenea „neoromantism… al adolescenţei” s-ar vădi, după Pompiliu Constantinescu, în proza lui Mircea Eliade, la Şuluţiu, Fântâneru, Mihail Sebastián, Ion Călugăru, Dan Petraşincu, Sergiu Dan, I. Peltz, Ury Benador, Mircea Ştefănescu, Lucia Demetrius, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă (dar şi prin „câteva personagii de ordin secundar, dar foarte expresive din proza doamnei Papadat-Bengescu”!!) …

Relaţia dintre „generaţia fetelor” şi generaţia

---

29 Camil Petrescu, „Notă despre romanul feminin”, în Revista Fundaţiilor Regale, an. IV, nr. 2, febr. 1937, p. 400.

30 Pompiliu Constantinescu, „Sanda Movilă, «Desfiguraţii»”, în Vremea, an. VIII, nr. 413, 10 noiembrie 1935, p. 8.

tinerilor prozatori autenticişti ai anilor ’30 va fi examinată mai pe larg în capitolele următoare ale cărţii. La fel şi formula (formulele) autenticistă (autenticiste) căreia i se subsumează proza feminină interbelică. Mă limitez, deocamdată, la a indica cele două direcţii importante pe care se dezvoltă aceasta: 1) o proză (vag) estetizantă, de nuanţă decadentă;

2) o proză „minimalistă” a cotidianului, cu inserturi autofictionale (tendinţe mixate uneori în cuprinsul aceleiaşi cărţi). Această a doua formulă se poate explica prin influenţa prozatoarelor britanice (sau afinităţii cu prozatoarele britanice), mai ales a lui Katherine Mansfield. (Virginia Woolf, cu scriitura ei sofisticat-aluvionară din etapa maturităţii sale creatoare, *nu este un model* pentru prozatoarele noastre.) Notaţia seacă, precisă, voit dezordonată, privilegierea amănuntului anodin, aparent nesemnificativ, refuzul programatic al intrigii, focalizarea asupra fluxului incontrolabil al conştiinţei sunt trăsături ale scriiturii lui Katherine Mansfield identificabile – în proporţii variabile, toate sau doar unele dintre ele – şi în proza unor autoare ca Lucia Demetrius, Sanda Movilă, Anişoara Odeanu, Ioana Postelnicu sau Sorana Gurian. E vorba, aici, nu atât de un act de mimetism, cât de o înrudire, de o sensibilitate comună, dincolo de mediul social şi lingvistic diferit. Sensibilitate „feminină” – potrivit percepţiei generale a anilor ’20—30 ai secolului trecut; astăzi, am apropia acest tip de sensibilitate (y *compris* de scriitură) de ceea ce numim „minimalism”, proză a cotidianului, insert autofictional. În literatura română, „mansfieldienele” Lucia Demetrius, Anişoara Odeanu şi celelalte sunt (alături de autori congeneri – de acelaşi raft – precum C. Fântâneru, O. Şuluţiu, Dan Petraşincu) nişte precursoare ignorate ale minimalismului…

Katherine Mansfield este binecunoscută la noi în perioada interbelică, fiind citită în special în traducere franceză. Înjur de cincisprezece nuvele i-au fost traduse însă şi în limba română, publicate în *Adevărul literar şi artistic*, în *Timpul*, în *Bis*, în *Gazeta de duminică* sau în

Magazinul. O găsim pomenită destul de des – mai mult sau mai puţin favorabil – în articolele criticilor şi eseiştilor vremii. Celebrul ei jurnal – care poate fi procurat, în epocă, şi din librăriile bucureştene, într-o ediţie din 1932 în limba franceză – creează senzaţie. Adolescentă, Jeni Acterian găseşte în însemnările confesive ale lui Katherine Mansfield „o minune de simplitate şi natural” – ea însăşi, de altfel, îşi va fixa experienţele esenţiale în paginile unui jurnal ce reprezintă opera vieţii sale. Scriitoarea neozeelandeză este pentru „fata greu de mulţumit” un model uman; structural, amândouă sunt fiinţe extrem de lucide, contemplative şi în acelaşi timp conduse de o puternică dorinţă de acţiune, caractere tari, dincolo de fragilitatea aparentă. Dar Mansfield îi oferă lui Jeni Acterian şi un model scriptural. Un model de simplitate şi de rigoare în raport cu care autoexigenţa devine tiranică. Comparând stilul propriilor notaţii diaristice cu stilul jurnalului Katherinei Mansfield, adolescenta de şaptesprezece ani conchide nemulţumită: „Simt că scriu oribil. Recitind ce am scris, sunt furioasă că nu mă pot exprima mai simplu. Se degajă o atmosferă de preţiozitate şi prostie care nu consună cu adevăratul meu caracter. Sunt pagini întregi care seamănă cu *vechiul meujurnal*” [s. m]. Jeni Acterian îşi începe „noul jurnal” cu anul 1933 şi – semnificativ! – odată cu experienţa de lectură prilejuită de jurnalul mansfieldian. Îşi distruge însemnările anterioare, la fel procedase cu jurnalul dintr-o anumită perioadă şi autoarea admirată de ea; păstrează doar o notiţă din decembrie 1932, căreia îi adaugă în 1934 precizarea: „E tot ce a rămas din primul meu caiet, pe care l-am ars într-un moment de luciditate”. Cât de mult înseamnă pentru Jeni autoarea neozeelandeză se vede şi din următoarea întâmplare:

„Barbu Brezianu. Un tip foarte inteligent şi destul de simpatic. M-a întrebat dacă e adevărat că vreau să scriu un roman (...), adăugând că ar trebui să scriu cu orice preţ fără însă să-mi confecţionez un stil aparte. A subliniat: «Ne trebuie şi nouă o Katherine Mansfield!». Am râs,

bineînţeles, nu fără a fi măgulită. Am încredere în viitorul meu” ...1

Că „ar trebui” să existe şi în literatura română o Katherine Mansfield e o opinie care circulă prin anii ’30 la noi, mai cu seamă printre scriitorii/intelectualii „tinerei generaţii”, în rândul cărora jurnalul autoarei a produs emulaţie.[31]

III

Tablouri de familie

111.1. „Feminism” şi „patriarhalism” în familia *Vieţii româneşti*

111.1.1. G. Ibrăileanu. Luciditatea unui nostalgic al patriarhatului: feminismul ca necesitate a vremurilor moderne

O pledoarie explicită în favoarea emancipării femeii nu se regăseşte în programul cu care *Viaţa românească* pornea la drum în 1906. Lucrul acesta pare curios dacă ne gândim că avem de-a face cu o publicaţie cu simpatii socialiste – atât de transparente, de exemplu, în cuvântul „Către cititori” din primul număr al revistei, în care G. Ibrăileanu atrage atenţia asupra „prăpastiei” ce desparte „clasele de sus” şi „poporul de jos”, afirmând tranşant că idealul unei „culturi «naţionale» de un caracter specific” va putea fi atins doar prin emanciparea culturală, politică şi economică a „maselor mari populare, adevărat româneşti”. Deocamdată, niciunul dintre ideologii revistei, nici C. Stere, nici Ibrăileanu, nici, cu atât mai puţin, Paul Bujor sau Spiridon Popescu, nu consideră că, în contextul acestui proiect emancipator, o discuţie despre precaritatea condiţiei sociale şi culturale a femeii române ar fi necesară. Aspectul acesta este, pur şi simplu, ignorat: nimeni nu afirmă şi nimeni nu neagă la *Viaţa românească*, multă vreme de aici înainte, importanţa problemei.

În epoca sa poporanistă (1906 – 1916), cercul ieşean nici nu stimulează, nici nu descurajează afirmarea unor personalităţi feminine. Până la descoperirea Hortensiei

---

31 Jeni Acterian, Jurnalul unei fete greu de mulţumit (1932-1947), Ediţie nouă revăzută, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 24

Papadat-Bengescu, singura siluetă feminină cu oarecare vizibilitate de la *Viaţa românească* este Izabela Sadoveanu, critic talentat şi tenace, dar ea nu participă cu adevărat la politica redacţională şi nu impune vreo schimbare de atitudine în sens, să zicem, „feminist”. De altfel, polemica pe care o poartă cu Ibrăileanu, în 1906, în paginile revistei, în privinţa literaturii şi criticii „feminine” 1 nu are consecinţe importante: tema acestei polemici nu va deveni şi o temă pentru o dezbatere mai largă în cadrul publicaţiei. (Într-o recenzie la volumul de *Versuri* al Elenei Farago, Ibrăileanu strecoară cu maliţiozitate ipoteza unei „critici feminine”, poate singura – notează el ironic – în măsură a înţelege producţiile literare feminine; ceea ce activează, din păcate pentru scurtă vreme, apetitul polemic al Izabelei Sadoveanu, care obiectează – cu un argument de bun simţ – „Critici deosebite în judecarea valorii operelor de artă, după cum ele se datoresc unei femei sau unui bărbat, unui turc sau unui chinez, desigur că nu poate admite judecata sigură a domnului G. Ibrăileanu. (…) Artiştii şi literaţii de pe toată suprafaţa civilizată a globului nu pot avea decât o *estetică*, una şi aceeaşi, în ce priveşte legile sale generale, iar critica estetică numai o măsură”.) Cu spiritul ei ascuţit, Izabela Sadoveanu va fi înţeles că vechiul ei prieten de idei – şi coleg la Şcoala Normală Superioară – îşi maschează „diplomatic” „adevăratele (…) sentimente pentru feminism” (cum îl acuză glumeţ într-o scrisoare1), dar, în interesul cauzei comune („să dăm o ţărănime mai pregătită pentru realizarea idealului socialist”), va fi trecut peste nemulţumirile ei pentru că, zice ea, socialista entuziastă: „Polemicile trebuie evitate, ele risipesc în zadar o mulţime de energie şi creează o atmosferă de enervare care împiedică vederea limpede a situaţiei, creează animozităţi zadarnice între oameni de valoare ce ar putea merge

alături”[3233].

G. Ibrăileanu consideră – la data polemicii sale cu Izabela Sadoveanu – că în literatură, ca şi în viaţa socială, rolurile feminine şi masculine s-ar subordona unor determinări naturale, imuabile; şi că o scriitoare nu se poate manifesta altfel decât în acord cu structura sa feminină: pasivă, fragilă, delicată, non-agresivăcontrariul „ar jigni simţul estetic”. De pildă, poezia de dragoste scrisă de o femeie trebuie să fie o expresie a „pudorii”, afirmă criticul, apelând la un argument biologist:

„Voi atrage atenţia asupra unui fapt banal şi anume că sentimentul de dragoste e condiţionat de rolul celor două sexe în conservarea speciei şi că numai bărbatul are atitudinea agresivă. (...) Bărbatul, într-o poezie de dragoste, poate cerşi iubirea... Dar ia închipuiţi-vă poezia de dragoste a unei femei, în care autoarea ar cerşi iubirea unu bărbat! (...) Închipuiţi-vă că o poetesă ar cânta «barba ebenină» a iubitului ei, ori talia lui viguroasă!

Se poate ceva mai urât! (...) De ce această deosebire? Pentru că o fiinţă agresivă are mai puţină pudoare” 1.

Mai mult chiar: nu doar poezia şi proza femeilor sunt indisociabile de un anume „specific”, imprimat de non-agresivitate şi de „pudoare”, ci şi critica feminină care, susţine acelaşi Ibrăileanu, „trebuie să aibă alt ton” decât critica „masculină”:

„Domnul Gherea, în articolul despre Eminescu, citând versul poetului: «Mă iubeşti tu, spune drept!», face următorul comentariu: «Nu doar că nu ştia, dar e aşa de bine ca după o mie de ori să mai auzi o dată un *da*...». Această frază, ieşită din pana unei femei-critic, n-ar face impresie de nedelicateţă, de lipsă de pudoare?

...Şi mă simt cuprins de o mare îndoială şi curiozitate. Aş vrea să văd critica – analiza şi comentarea –

---

32 E vorba de o scrisoare trimisă la începutul anului 1907. Vezi: Scrisori către Ibrăileanu, Vol. II, Ed. îngrijită de M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu şi Al. Teodorescu, Prefaţă de N. I. Popa, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 324.

33 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. II, ed. cit., p. 319

unui volum de poezii de dragoste făcută de o femeie!”[34][35]

Redusă, probabil, la tăcere de acest (fals) argument al pudorii, Izabela Sadoveanu nu ripostează, lăsându-i lui Ibrăileanu ultimul cuvânt: nu vrea să dea impresia de „agresivitate”, trăsătură atât de puţin „feminină”... În orice caz, sugestia decriptabilă în pasajul de mai sus e aceea a imposibilităţii de principiu a unei critici literare practicate de o femeie.

Un deceniu şi ceva mai târziu, în 1919, G. Ibrăileanu revine asupra chestiunii într-un amplu articol din *însemnări literare*, „Literatura şi femeia”[36], unde îşi revizuieşte opiniile – iniţial reticente – în privinţa capacităţii femeii de a crea valori culturale. Schimbarea de accent, în discursul criticului, e radicală. Virajul spre un feminism susţinut aproape cu aplomb este surprinzător: „Noi credem că egalizarea politică a femeii este cea mai mare revoluţie socială şi morală de la creştinism încoace”. Cum se va fi produs, în conştiinţa conservatorului Ibrăileanu, o asemenea revelaţie? Răspunsul se lasă citit, printre rânduri, chiar în articolul de faţă: emanciparea femeii ţine de mersul vremii şi va fi impusă, mai devreme sau mai târziu, fie şi într-un climat patriarhal ca acela al societăţii româneşti, „conform legii cunoscute că tot ceea ce se realizează în Europa pe tărâmul politic se introduce fatal şi la noi”. Constatarea se vrea entuziastă, dar trădează o oarecare nostalgie faţă de acel „mister feminin” ce ar începe să se risipească odată cu inevitabila emancipare:

„Probabil, poezia misterului, a galanteriei, poezia care rezultă din totala deosebire de viaţă şi de preocupare a celor două sexe de azi se va împuţina. În sentimentul

34 G. Ibrăileanu, „Arta şi critica feminină”, în Viaţa românească, nr. 8/1906, pp. 267-269.

35 Ibidem.

36 Articolul (publicat în serial, în patru numere de revistă) a fost reluat în : G. Ibrăileanu, Opere, vol. II, Ed. critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefaţă de Al. Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 338-342.

dintre bărbaţi şi femei se va amesteca tot mai multă pozitivitate şi «seriozitate».

Va fi un câştig, va fi o pierdere?”

Aparentul entuziasm al criticului este, de fapt, doar o acceptare lucidă, resemnată. Într-o altă ordine de idei, de luciditate dă dovadă Ibrăileanu şi atunci când sugerează că revendicările feministe îşi vor găsi rezolvarea într-un viitor ipotetic, nu chiar imediat, în prezentul altminteri plin de promisiuni de după război. De la un punct încolo, articolul devine o însumare de predicţii (cu referire chiar la… „anul 2000”!) şi de interogaţii asupra unei literaturi a viitorului influenţate, probabil, de acţiunea feministă: „Cum va apărea femeia cetăţeană în literatura viitoare a bărbaţilor?”; „Emanciparea femeii va avea vreun efect asupra literaturii feminine? Şi ce efect ar putea să aibă?” Criticul riscă şi predicţia – neconfirmată ulterior… – potrivit căreia „Vom avea o literatură de revendicări feministe, cum am avut una de revendicări ţărăneşti şi de revendicări naţionale”. Câteva dintre aceste întrebări şi „previziuni” sunt şi astăzi provocatoare, ceea ce arată, poate, gradul de inerţie al unei societăţi mai patriarhaliste chiar decât şi-a imaginat-o, acum un veac, Ibrăileanu. În articolul citat, acesta schiţează şi planul unui posibil volum despre „rolul femeii în literatura română” (ca factor de emulaţie, ca „muză”, ca personaj în cărţile bărbaţilor), volum în care „capitolul cel mai însemnat ar fi, fireşte, acela consacrat femeilor scriitoare” – de la Hermiona Asachi la Alice Călugăru şi Hortensia Papadat-Bengescu. Şi criticul adaugă: „cum trăim în vremuri feministe, acest studiu ar trebui scris de o femeie”. Provocare căreia nu i se va răspunde nici în deceniile imediat următoare, nici după Al Doilea Război, nici măcar după 1989, în anii de decompresie postcomunistă şi de „emancipare” postmodernă…

Când, în 1920, *Viaţa românească* îşi reia apariţia, după o întrerupere de patru ani, proiectul poporanist, deja depăşit (întrucât îşi va afla curând ecoul în reformele de după război şi Marea Unire), face loc unor noi obiective

culturale şi estetice, între care şi emanciparea femeii. Trebuie precizat: tema aceasta rămâne în continuare marginală în paginile revistei, dar, oricum, este enunţată mai clar şi mai consecvent decât înainte. Gruparea ieşeană se deschide contribuţilor feminine, numărul autoarelor publicate la *Viaţa românească* sporeşte – chiar dacă nu într-o proporţie considerabilă. În etapa anterioară puteau fi întâlnite aici, alături de Izabela Sadoveanu, Otilia Cazimir (din 1912) sau Hortensia Papadat-Bengescu (abia din 1913), semnăturile unor autoare ca Alice Călugăru, Elena Farago, Constanţa Marino-Moscu, Ana Conta-Kembach ori Matilda Cugler-Poni (ultimele două provenite din cercul *Convorbirilor literare*). După 1920 poeta favorită a *Vieţii româneşti* este Otilia Cazimir; dar în afară de ea publică în aceeaşi revistă şi o serie de alte poete (toate minore): Olga Vrabie, Sabina Paulian Georgescu, Alice Soare, Caterina Onea. În proză, principala nouă achiziţie feminină este Lucia Mantu; i se alătură, deşi sporadic, Igena Floru, Zoe Verbiceanu – autoarea unui graţios roman despre copilărie, Casa cu *minuni*, publicat în foileton în 1931 –, Coca Farago şi, târziu, după dispariţia lui G. Ibrăileanu (survenită în 1936), Sandra Cotovu, Margareta Barcian sau mai cunoscutele (azi) Ioana Postelnicu şi Cella Serghi. O importantă prezenţă feminină la *Viaţa românească* este Henriette Yvonne Stahl, care debutează, chiar în această revistă, cu romanul *Voica*, bucurându-se de aprecierile superlative ale lui G. Ibrăileanu; ulterior mai publică aici nuvela *Mătuşa Matilda*, o piesă de teatru, *Plumb*, şi un eseu intitulat *Hermetism* Destul de numeroase sunt, mai cu seamă din 1930 (când revista se mută la Bucureşti), numele eseistelor sau ale autoarelor de cronici, comentarii literare şi chiar de studii academice: pe lângă Izabela Sadoveanu – care e, totuşi, mai puţin activă la *Viaţa românească* decât înainte de război, preferând să scrie consecvent în altă parte (mai precis, în *Adevărul* şi în *Adevărul literar şi artistic*) – se remarcă autoare ca slavistele Elena Eftimiu şi Eufrosina Dvoicenco ori ca Vera Pamfil, Cora Irineu,

Profira Sadoveanu, Teodora Voinescu (critic de artă).

Articolele despre condiţia femeii, şi în particular despre condiţia femeii scriitoare, apar, după 1920, în *Viaţa românească*, nu doar sub semnătura feminină a unei Izabela Sadoveanu sau a unei Ana Conta-Kembach, ca până acum, ci şi sub semnătura unui G. Ibrăileanu (uneori cu pseudonimul C. Vraja sau P. Nicanor) ori a unui Mihai Ralea. Deşi rubrici precum „Cronica feministă" şi „Însemnări feminine" nu figurează în sumarul fiecărui număr din revistă, e evidentă o direcţie profeministă, fie şi discret schiţată. Semnificativ, în primul număr din noua serie a revistei, Ibrăileanu reia, în sinteză, câteva dintre ideile proegalitariste formulate în articolul din *însemnări literare* – din care am citat deja –, insistând şi de astă dată asupra faptului că în România emanciparea femeii va fi impusă „în chip fatal şi mecanic" prin presiunea Occidentului, aşa cum au fost impuse „toate reformele noastre progresiste de o sută de ani încoace". Va mai scrie şi cu alte prilejuri pe această temă – cu declarată simpatie pentru personalităţile feminine care încep să se manifeste, timid, şi în spaţiul românesc, dar întotdeauna pe un ton moderat, cu fireştile precauţii şi reticenţe ale unui domn de modă veche.

III.1.2. Proza feminină la *Viaţa românească*.

Subiectivitatea (auto) cenzurată

Exceptându-le pe Hortensia Papadat-Bengescu şi pe Henriette Yvonne Stahl, un aer de familie le apropie pe toate celelalte prozatoare afirmate la *Viaţa românească*, ale căror cărţi se impregnează cu aceeaşi atmosferă de patriarhalism moldovenesc şi ilustrează, în miniaturi sau broderii prozastice delicate, acelaşi univers al cuminţeniei, al modestiei, al umilităţii feminine, de unde orice fantasmă primejdioasă pentru tihna casei cu muşcate în ferestre e obligatoriu izgonită. În literatura Luciei Mantu, a Constanţei Marino-Moscu ori a Otiliei Cazimir, femeia nu e în primul rând femeie, ci mamă, bunică, soţie ori fiică ascultătoare, şi nu se defineşte ca individualitate, ci îşi asumă mediocritatea obligatorie a unei existenţe dedicate

aproape exclusiv slujirii familiei. Ca atare, nici erosul şi nici afirmarea de sine nu sunt aici teme esenţiale. Personajele feminine ale acestor autoare se încadrează fie în tiparul Marianei Vidraşcu, fie în acela al mamelor şi al bunicelor duioase din tablourile idilice ale unui Ionel Teodoreanu. Viaţa lor se scurge fără conflicte mari sau, în orice caz, conflictele îşi găsesc rezolvarea prin apelul la argumentul tradiţiei. Iar revolta împotriva unei ordini patriarhale e sublimată într-o domoală melancolie.

Prozatoarele *Vieţii româneşti* duc ele însele o existenţă fără evenimente spectaculoase, mişcându-se în limitele pe care le impune datoria faţă de familie sau educaţia de mic-burgheze din provincia moldavă. Şi în viaţă şi în scris sunt nişte moraliste cu totul lipsite de ipocrizie; trăiesc sub scutul perfectei onorabilităţi sociale şi scriu o proză „onestă”, fără anvergură, dar animată de idealul unei clasice perfecţiuni formale – în acord cu un idealul etic ce nu se transformă, din fericire, în tezism eticist. Chiar atunci când nu sunt demne matroane şi mame – precum Constanţa Marino-Moscu sau Ştefana Velisar –, aceste scriitoare au în atitudine ceva precumpănitor matern. Nu întâmplător aleg să studieze pedagogia, nu întâmplător povestirile lor abundă în personaje-copii, nu întâmplător unele dintre ele scriu chiar literatură pentru copii. Afectiv, proza lor se defineşte prin compasiunea pentru cei slabi, nedreptăţiţi sau ocoliţi de noroc; estetic – prin obiectivismul perspectivei narative, printr-o obstinată detaşare de sine convertită în disponibilitate contemplativă. Este o proză a exteriorităţii, a micilor secvenţe de viaţă socială privite miop, de foarte aproape, în absenţa unei perspective mai largi a socialului, dar având avantajul de a surprinde cu maximă acuitate anumite detalii. E vorba, cu alte cuvinte, de o proză a amănuntului de viaţă, excelând prin observaţia percutantă şi prin concizie – proză subsumabilă unei viziuni „minimaliste”, am zice azi. Autoarele de la *Viaţa românească* abordează cu succes specia schiţei sau povestirea de mai mică întindere, originalitatea lor se

vădeşte în „miniaturi” şi „instantanee”, specia romanescă fiind pentru ele o încercare căreia îi fac faţă cu greu. Romanele lor par mai degrabă nuvele extinse, precum *Cucoana Olimpia* de Lucia Mantu, sau sunt construite din fragmente, din „instantanee”, din secvenţe cu prea mare autonomie, *că A murit Luchi* de Otilia Cazimir. Aceasta din urmă consideră, de altfel, că femeile nu sunt, prin natura lor, capabile să scrie *Mahābhārata*... Argumentul i-l oferă – într-un articol despre „literatura feminină” – două „romane scurte”: cel deja amintit al Luciei Mantu şi romanul *Voica* al Henriettei Yvonne Stahl. Ambele autoare

„Şi-au mărginit cu prudenţă inspiraţia în cadrul competenţelor feminine. Nu doar că talentul nu le-ar fi îngăduit incursiuni fericite şi-n alte domenii. Dar tactul lor singur le-a interzis orice aventură. Dacă ar fi încercat să descrie, de pildă, scene din război ori de cazarmă, literatura lor ar fi fost, inevitabil, artificială. Pe când aşa, în viaţa de toate zilele, între femei şi copii, autoarele se simt ca la ele acasă şi ne comunică şi nouă aceeaşi impresie de naturaleţe” 1.

(Cam în aceeaşi perioadă – mai precis: cinci ani mai târziu!

— Virginia Woolf opina în o *cameră separată* că „romanele scrise de femei ar trebui să fie mai scurte şi mai concentrate decât cele scrise de bărbaţi”...)

Atrage atenţia, în cazul prozatoarelor de la *Viaţa românească*, *şi-o* cvasi-ascetică punere între paranteze a propriei subiectivităţi: aceste autoare ezită să se proiecteze pe ele însele în literatura pe care o scriu; îşi culeg materialul narativ din viaţa de zi cu zi, dar povestesc cu precădere despre experienţele altora, rareori despre ale lor – din discreţie, din pudoare, fără îndoială, dar şi în virtutea unor inhibiţii ori pentru că înţeleg literatura în primul rând ca datorie de a mărturisi despre alţii şi abia în al doilea rând ca necesitate a exprimării de sine. Autoscopia, voinţa de emancipare, ambiţia autoafirmării nu sunt mize pentru sobrele scriitoare din familia *Vieţii româneşti*, nici măcar pentru acelea care, ca Otilia Cazimir

ori ca Profira Sadoveanu, au anumite simpatii feministe. Subversivitatea „feministă” a prozei lor este extrem de scăzută.

De altfel, nici climatul patriarhal de la *Viaţa românească* nu încurajează elanurile emancipatoare. În cercul ieşean prezenţele feminine sunt discrete şi timorate. Ataşamentul faţă de valorile şi ierarhiile grupului trebuie să fie total. Când – rareori – îndrăznesc să schiţeze un gest de protest sau de insubordonare, doamnele sunt prompt reduse la tăcere. Ilustrativ în acest sens este „cazul” Constanţei MARINO-MOSCU (1875 – 1940), al cărei debut în literatură e precedat de o nedreptate rămasă până târziu nesemnalată. În noiembrie 1906 – primul an de apariţie al revistei *Viaţa românească* – cu desăvârşire necunoscuta, pe atunci, Constanţa Moscu îşi ia inima în dinţi pentru a-i trimite lui G. Ibrăileanu (cu care nu făcuse cunoştinţă, dar cu a cărui soţie, Elena, fusese colegă de şcoală) o scrisoare, solicitându-i sprijinul „într-o chestiune foarte delicată”[37][38]. Îi cere să nu mai publice în revistă romanul lui Mihail Sadoveanu, *Mariana Vidraşcu*, din care deja apăruse în numărul din octombrie un prim episod. Motivul?

Autoarea epistolei nu doar că se recunoscuse în eroina lui Sadoveanu, dar constatase cu stupoare că textul din *Viaţa românească* nu era decât o traducere inabilă din limba franceză a unui caiet de amintiri pe care ea însăşi i-l încredinţase spre lectură – cumva *à contre coeur* – tânărului prozator. Întâmplarea are un bun potenţial romanesc. Mihail Sadoveanu, Constanţa Marino-Moscu, Izabela Sadoveanu şi G. Ibrăileanu sunt protagoniştii unei poveşti (deloc fanteziste) ce are ca intrigă un plagiat. Primul dintre aceştia este, în 1906, un tânăr de douăzeci şi cinci de ani, foarte talentat şi foarte ambiţios: în mai puţin de trei ani publică zece volume şi, obsedat de ideea de a transforma absolut orice în literatură, i se întâmplă uneori

---

37 Otilia Cazimir, „Concursul Dimineţii şi literatura feminină”, în Dimineaţa, an. XXI, nr. 6466, luni, 10 noiembrie 1924, p. 3

38 Scrisori către Ibrăileanu, vol. II, ed. cit., p. 189.

să uite, ca în cazul de faţă, că materialul folosit nu-i aparţine cu adevărat. În ceea ce o priveşte pe eroina acestei istorii, ea este o doamnă cvasi-anonimă, soţie a avocatului Gh. Moscu, încă tânără şi resemnată cu rolul ei modest de mamă devotată. În adolescenţă a studiat pianul, iar apropiaţii ei ştiu că şi-a sacrificat o posibilă carieră muzicală; mai ştiu, în plus, că are un remarcabil talent epistolar – o dovedeşte bogata corespondenţă purtată cu G. Ibrăileanu, cu G. Topârceanu şi Otilia Cazimir sau cu Hortensia Papadat-Bengescu. În secret, ţine jurnal, îşi notează într-un caiet intitulat *A travers la vie* amintiri dintr-o copilărie nu tocmai fericită – copilăria unei fetiţe născute dintr-o relaţie „vinovată" şi de aceea frustrată de afecţiunea maternă. În vremea studiilor de la pensionatul Dodun des Perrières din Iaşi se împrieteneşte cu Izabela Sadoveanu, pe atunci Izabela Andrei, prietena cu doar cinci ani mai vârstnică fiindu-i profesoară. Amiciţia se prelungeşte mulţi ani după episodul ieşean, dar e pusă în pericol de evenimentele din 1906. La Bucureşti, unde cele două prietene se aflau la un moment dat, Constanţa Moscu îi vorbeşte Izabelei Sadoveanu despre existenţa caietului său de amintiri, manuscris pe care nu s-ar fi gândit să-l facă public. Îi citise soţului ei câteva pasaje, stârnind compasiunea amuzată a prozaicului avocat. Vreme îndelungată autoarea va rămâne cu impresia că viaţa/subiectivitatea ei nu ar putea interesa pe nimeni. Îi scrie, în 1912, lui Ibrăileanu:

„Îmi trăiesc viaţa, vine oare cineva să mă întrebe cum îmi trăiesc zilele şi cum îmi trec lunile şi cum fug anii? Nu. Atunci de ce, la tipar, i-ar interesa? – numai pentru că-i tipărit doar. Noi înşine suntem cărţi, dar cine ştie, cine poate, cine înţelege şi cine vrea să ne citească?!" 1

Pentru tânărul autor al romanului *Floare ofilită*, viaţa Constanţei Marino-Moscu a putut părea o istorie demnă de interes, dar o istorie scrisă chiar de el… În ziua când, după îndelungi insistenţe, Constanţa Moscu îşi vizitează prietena pentru a-i citi din confesiunile ei în limba franceză, în casa acesteia îl găseşte şi pe Sadoveanu, pe

care îl cunoştea de altfel din copilărie, de la Paşcani. Paginile de mare autenticitate din *A travers la vie* îi deşteaptă prozatorului un atât de viu interes, încât acesta, de convenţă cu Izabela Sadoveanu, sustrage caietul de însemnări şi ulterior refuză să-l înapoieze. Iniţial, Sadoveanu se mulţumeşte să traducă în limba română manuscrisul „furat", pretinzând că amintirile Constanţei Moscu i-ar fi furnizat doar materialul brut. Cu greu se lasă convins să modifice anumite detalii şi, în primul rând, numele personajelor – oameni cu existenţă reală, de la conu Panait, tatăl vitreg al autoarei, până la „colecţia" ei de guvernante. Traducând şi pe alocuri adaptând, Sadoveanu schimbă totuşi ceva din textul autoarei plagiate: vorbirea unora dintre personaje, „moldovenizată", capătă unele nuanţe grosiere; în mod inadecvat, câteva doamne burgheze ajung să semene, prin atitudine şi prin limbaj, cu nişte vulgare precupeţe. În rest, istorisirea curge exact ca în manuscrisul pe care prozatorul şi l-a însuşit abuziv. Pasaje întregi sunt reluate fidel, altele sunt scurtate sau uşor extinse ori modificate prin parafrazare. O demonstrează lectura în paralel a textului din A *travers la vie* şi a romanului *Mariana Vidrascu*. De pildă, acolo unde Constanţa Marino-Moscu scrie:

„Je me rappelle la petite maisonnette et le joli jardinet, les deux petites celules avec leur ameublement – simple et propriet – les bons lits où je dormais avec, à ma tête, Mama Tica *et à mes pieds,* Mama Eţi, *maman-confiture tant elle était bonne et douce. Les belles images* din odaia mare *faisaient mes délices. Je ne în imaginais jamais qu'il y eût* [...] la camara *où il y avait une grande caisse remplie de vieux bouquins, aux pages jaunies que je me faisais un plaisir de feuilletter; aspirais à pleins poumons la poussière qui les couvrait et cette bonne odeur particulière aux vieux livres – que aime encore. Je me rappelle que le soir, après avoir récité d'un bout à l'autre* Miluieşte-mă Dumnezeule, *je me couchais près de mes aïeules qui au lieu de me conter l'histoire «du petit*

chaperon rouge» me parlaient, à tour de rôle, tant et şi bien de la vie des saints et de la sainte Vierge surtout que, dans ma vive imagination, je les aurais cru elles-mêmes des Saintes şi elles ne în avaient dit avoir tant péché, étant très sûres cu'elles étaient destinées à l'enfer!" *1*

Sadoveanu traduce:

„(...) rămăsei între bătrânele mele, în chiliile aşa de curate, mobilate aşa de simplu, pline totdeauna de miros de flori şi de raze de soare strecurate printre perdelele lăsate, în grădiniţa plină de flori felurite, între ochi blajini, în cântecele melodioase ale clopotelor mănăstirii. (...) În cămară era o ladă mare înflorită, plină de cărţi vechi. Mă strecuram acolo, ridicam capacul şi începeam să răsfoiesc filele îngălbenite între scoarţe tari. Înghiţeam pulberea care acoperea chipurile sfinţilor şi mult îmi plăcea mai ales mirosul, mirosul acela deosebit al cărţilor vechi, uitate în sipetele lor ca-n sicriuri.

— Dormeam într-un pat larg, aproape de o ferestruică prin care se zăreau, dimineaţa, aşa de limpede, depărtările învăluite ca-n aburi. Mama Tica sta la capul meu, mama Eţi la picioare, şi sara, cu ochii la icoane şi la candela cu luminiţă fină, după ce rosteam încet *Miluieşte-mă, Dumnezeule*! mă culcam cu faţa-n sus, cu plapoma până la bărbie, şi, cu ochii mari, cu ochii duşi, ascultam glasurile domoale care-mi povesteau despre vieţile sfinţilor şi despre minunile Maicei Domnului. Ascultam, şi de multe ori îmi închipuiam că şi mamele mele aşa de cernite şi aşa de bune sunt nişte sfinte trimise de Maica Domnului la mine. Dar ele nu erau sfinte, ele singure spuneau că-s nişte biete păcătoase care se vor duce în focul nestâns" 1.

În ciuda rugăminţilor insistente ale Constanţei Marino-Moscu de a nu publica romanul plagiat – măcar din motiv de pudoare –, de a face din *Mariana Vidrascu*, aşa cum plastic scrie autoarea lezată, „reazăm pentru casă de păianjeni"[3940], Sadoveanu îi trimite lui G. Ibrăileanu, la

39 Mihail Sadoveanu, Mariana Vidrascu,în Opere 5, ed. cit., p. 96.

40 Constanţa Marino-Moscu, într-un text memorialistic dintr-un caiet inedit, pus la dispoziţia lui Cornel Simionescu şi a lui Fănuş

Viaţa românească, adaptarea istoriei din *A travers la vie*, prezentând-o, fireşte, ca pe o creaţie originală. Constanţa Moscu îl acuză de „găteală cu pene străine”. Ar fi dispusă să-l ierte dacă prozatorul i-ar permite chiar ei să scrie continuarea la episodul trimis revistei ieşene: „Cine ştie... poate în alt chip, pieptănând adaosurile Dtale şi scoţând o parte din *adevăr* ai fi putut publica o nuvelă, *nu un roman*. (...) Eu mă angajez să-ţi termin foarte frumos romanul *Dtale* în trei numere”[41] – fiind îngrijorată de publicitatea ce s-ar putea crea în jurul biografiei sale dacă romanul lui Sadoveanu ar apărea integral, dar şi indignată de puţina consideraţie de care se bucura în ochii celor doi prieteni din lumea literară. Pentru că Izabela Sadoveanu refuză să o sprijine, autoarea apelează, cum am văzut, la arbitrajul lui G. Ibrăileanu. Rezultatul: continuarea *Marianei Vidrascu* nu va mai apărea niciodată în paginile revistei *Viaţa românească*. Sadoveanu însuşi va renunţa să mai publice, într-o formă sau alta – rescris sau nu, în foileton sau în volum – acest text controversat.

Peste „cazul” *Mariana Vidrascu* se va aşterne praful pentru mai mult de o jumătate de veac. Abia în 1960, într-un număr omagial dedicat lui Mihail Sadoveanu, *Luceafărul* publică nişte fragmente inedite din acest roman cvasi-necunoscut[42]. Dosarul e redeschis în 1970 – deci după moartea scriitorului –, când în revista *Manuscriptum*, sub titlul „Un roman uitat. *Mariana Vidraşcu*! se tipăreşte cea mai mare parte a scrierii cu pricina, împreună cu un preambul istorico-literar lămuritor semnat de Perpessicus şi de Corin Grosu1. Nedispunând deocamdată de toate piesele „dosarului” – de scrisorile Constanţei Marino-Moscu adresate lui G. Ibrăileanu (şi publicate la puţină vreme în volumul al doilea din *Scrisori către Ibrăileanu*) şi, mai ales, de manuscrisul plagiat (A *travers la vie*) – cei doi editori lasă a se înţelege că suspiciunile ce au planat

Băileşteanu de profesoara Elisabeta Popescu - Vezi: Sadoveanu, Opere 5, ed. cit., p. 331.

41 A se vedea nota anterioară (pagina 340 din volumul citat).

42 Luceafărul, an. III, nr. 22, 15 noiembrie 1960, p. 7.

asupra romanului *Mariana Vidraşcu* ar fi neîntemeiate. Proba concludentă că, totuşi, în cazul de faţă nu este vorba de o creaţie originală o fac, cu mult tact, cu argumente expuse acribios, Cornel Simionescu şi Fănuş Băileşteanu într-o amplă *Addenda* la volumul V din seria operei lui Mihail Sadoveanu (editată la Minerva de Cornel Simionescu) – reproducând, între altele, *in extenso* pagini din *A travers la vie* şi dintr-un alt caiet de memorii în care scriitoarea a relatat întâmplările din 1906. Verdictul de „plagiat” nu e formulat tranşant nici cu această ocazie, deşi toate probele furnizate ar fi condus spre o asemenea concluzie. Gest justificabil printr-o atitudine pioasă faţă de un scriitor de importanţa lui Sadoveanu.

Peripeţiile declanşate de manuscrisul furat şi recuperat cu greu au, pentru Constanţa Marino-Moscu, şi o latură pozitivă, pentru că deşteaptă orgoliul auctorial al unei scriitoare care se ignoră şi care, la invitaţia lui Ibrăileanu, va începe să trimită la *Viaţa românească* nuvele sau fragmente de roman. Criticului ieşean îi mărturiseşte în 1908, încredinţându-i spre publicare nuvela *Nataliţa* (debutul său absolut), că şi-a distrus, în timp, mai multe încercări literare pe care le-a considerat neconvingătoare: „Am scris mult (...) ca să hrănesc casa şi sobele”[43][44]. În corespondenţa cu Ibrăileanu autoarea vorbeşte adesea despre concepţia ei asupra prozei şi despre exigenţele pe care şi le autoimpune, descriindu-se ca adeptă a notaţiei autentice, neliteraturizate, în măsură să dea seama despre „adevărul” sufletului uman. În tot ceea ce scrie, chiar şi în anumite bucăţi prozastice cu substrat autobiografic, Constanţa Marino-Moscu face un apreciabil efort de obiectivare:

„Descriind copilăria mea, descriu şi pe cei ce mă înconjurau. Fac portrete fizice (...) fără ca descrierea aceea simplă să se îngreuneze ori să se vadă, ca o aţă albă, intenţia autorului. (...) M-am gândit să lucrez în chip

---

43 Manuscriptum nr. 1/1970, pp. 17-61 ; cu continuarea în nr. 1 (2)/1971 şi în nr. 2 (3)/1971, pp. 78-109.

44 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. II, ed. cit., p. 193.

subiectiv şi, după un număr de pagini, să prefac istorisirea obiectivând tot”[45].

Scriitoarea dispreţuieşte excesele estetizante, efectele „poetice”, miza ei pare a fi un realism dur, neconcesiv, cărţile sale sunt implicit pledoarii împotriva iluziei. *À-propos* de nuvela *Ada Lazu*, care pune în scenă drama unei femei nevrozate de o căsnicie anostă, prozatoarea explică de ce adoptarea unui anumit protocol narativ i s-a părut convenţională:

„Ar fi fost mai *poetic*, desigur, mai artistic să fi pus pe coana Catinca la gura sobii, într-un jilţ, făcând fileuri şi istorisind, ca ceva de demult, povestea Adei. Sadoveanu ar fi început cu începutul; el e maestru în d-astea, eu? De unde am putut” 1.

Constanţa Marino-Moscu este cunoscută în special ca nuvelistă, prea puţin ca romancieră, cele trei romane ale sale, publicate în foileton, *Tovărăşie* (apărut în *Rampa* în 1912), *Din zilele şi gândurile mele* (în *Adevărul literar şi artistic*, 1937 – 1938) şi *Amintirile Caterinei State*, nefiind niciodată tipărite în volum. Autoarea şi-a strâns nuvelele în patru opuri: *Ada Lazu* (1911), *Nataliţa* (1916), *Tulburea* (1923) şi *Făclii în noapte* (1930), destul de unitare ca tematică şi ca stil. Feluritele drame feminine – de la destinul Nataliţei, fetiţa tuberculoasă căreia familia nu-i dă voie să se înscrie la liceu, până la acela al Adei Lazu, ale cărei idealuri sunt spulberate de un mariaj silit – nu constituie unicul obiect de interes al autoarei. Un întreg cortegiu de năpăstuiţi se perindă prin proza Constanţei Marino-Moscu: orfani, oameni mărunţi, figuri dintr-o provincie pitorească dar nu idilică. Un ţigan cu o maimuţă dresată umblă prin sate ca să câştige un ban, fiind alungat de peste tot pentru că oamenii îl socotesc aducător de nenorocire (*Mirto*). O bătrână boieroaică dintr-o familie veche dar scăpătată trăieşte din amintirea fastului de altă dată: şi-a vândut două moşii, însă şi-a păstrat toate obiectele de artă (*Agripina Mărza*). Moş Vasile, cerşetorul orb, strânge bani pentru ridicarea bisericii din sat,

45 Ibidem, p. 224.

primarul încasează banii şi şi-i însuşeşte (*Pentru biserică*). Fiul unui negustor cumsecade se întoarce înstrăinat de la studii (*Rădăcini*). O servitoare îşi pizmuieşte stăpâna pentru că băiatul acesteia s-a întors nevătămat din război, în vreme ce ai ei a murit (*Un vierme*). La o mănăstire, maica Ana vorbeşte zilnic, în chilia ei, cu Dumnezeu şi celelalte călugăriţe o bănuiesc că e vizitată de un bărbat (La *pândă*). Interesează aici fixarea, din câteva tuşe, a unor caractere, micul tablou de moravuri, observaţia percutantă – uneori ironică. Acţiunea mai multor nuvele ale Constanţei Marino-Moscu se desfăşoară în mediul mănăstiresc binecunoscut autoarei încă din copilărie; notaţia e şi aici precisă, calm-deziluzionată, la limita mizantropiei.

O menţiune specială merită *Amintirile Caterinei State*, roman rezultat din prelucrarea (şi, în parte, ficţionalizarea) însemnărilor din *A travers la vie*, în replică la *Mariana Vidraşcu*. Plagiatul sadovenian a urmărit-o, cum se vede, multă vreme pe scriitoare, care se va fi simţit deposedată de un bun preţios. Bildungsroman feminin scris într-unstil vioi, cu note de pitoresc al atmosferei şi al caracterelor umane ipostaziate, istoria (cvasi-autobiografică a) Caterinei State este, poate, cea mai izbutită scriere a autoarei. Romanul e construit ca un triptic, până la un punct gorkian, ce înfăţişează copilăria, adolescenţa şi tinereţea eroinei – o copilărie populată de fantasmele născute în chilia mătuşilor de la mănăstirea Văratic; o adolescenţă consumată între, pe de o parte, lecţiile de pian şi lecturile literare (Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Dickens, George Eliot) şi, pe de alta, calvarul cotidian provocat de o mamă denaturată; în fine, o tinereţe trăită sub spectrul ratării. Caterina State, bastarda adoptată din milă de soţul mamei ei, studiază pianul cu un elev al lui Franz Liszt – maestrul Wrany, refugiat într-un mărunt târg moldovenesc – şi vrea să se înscrie la Conservatorul din Viena; deloc receptivi la un asemenea proiect fantasmagoric, părinţii, mic-burghezi obtuzi, pun la cale o căsătorie „convenabilă”. În sine, biografia eroinei nu

are nimic excepţional: unei tinere i se cenzurează ferm năzuinţele individualiste – iată un loc comun în literatura epocii; cu toate acestea, *Amintirile Caterinei State* constituie o lectură agreabilă, deloc monotonă, pe alocuri chiar atractivă: impresia generală e de dinamism, secvenţele narative concepute ca tot atâtea tablouri de moravuri succedându-se cu relativă rapiditate. Cititorul e condus prin medii variate, invitat în chilii mănăstireşti, la sărbători ale evreilor, în interioare burgheze, într-o şcoală de fete sau chiar la nişte manifestări electorale dintr-un oraş de provincie. Secvenţa sosirii rabinului la Vascani, variatele imagini ale târgului nămolos, câteva instantanee de la pensionatul des Perrière din Iaşi şi numeroase scene ale vieţii de familie sunt aproape remarcabile. La fel şi bogata galerie tipologică a guvernantelor, a profesoarelor de pension sau a peţitorilor groteşti ca Zervos, armatorul grec din Galaţi. Tonul naraţiunii oscilează între gravitate şi o anume apetenţă umoristică. Elaborat de-a lungul mai multor ani, romanul e finalizat, probabil, prin 1920, când autoarea publică în *Viaţa românească* primele capitole, trezind entuziasmul lui Paul Zarifopol care, într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, întreabă dacă nu cumva Constanţa Marino-Moscu e pseudonimul unui bărbat:

„Să poată o damă să fie aşa cuminte şi inteligentă povestitoare? Nu-mi vine a crede. Ca toţi oprimaţii, femeile (ca şi ovreii şi emancipaţii sau parveniţii de tot felul) când să apucă să iasă la iveală, să strâmbă în chipuri variate, dar deopotrivă deplorabile. Sistematic am evitat toată viaţa literatura şi arta feminină. Fiindcă iarăşi, ca toţi oprimaţii, femeile sunt necontemplative şi esenţial neartiste. Mă surprinde tare scrisul *Amintirilor Caterinei State* şi mă captivează” 1. [46]

Din păcate, redacţia *Vieţii româneşti* tergiversează publicarea diferitelor episoade ale romanului, care nu apar număr de număr, ci în mod capricios, la distanţă de mai

---

46 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, Ediţie îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă şi Al. Teodorescu, Prefaţă de Al. Dima şi N. I. Popa, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 273.

multe luni (şi, la un moment dat, chiar de ani) între ele. Să fie vorba de o reticenţă determinată de teama de a nu reactiva conflictul din 1906 sau de a nu leza – dată fiind intenţia implicit polemică a autoarei – orgoliul lui Sadoveanu?!... După ce, nemulţumită de acest tratament, refuză să-şi mai publice la *Viaţa românească* fragmentele de roman, scriitoarea trimite *Amintirile Caterinei State* la *Adevărul literar şi artistic*, însă nici acolo textul nu îi apare cu regularitate. Risipite în numere de revistă răzleţe, din 1920 până prin 1933, capitolele *Amintirilor*... vor fi părut, pentru mulţi, povestiri autonome, iar nu componentele unui roman unitar. Obosită, copleşită de numeroşii ani de tracasări familiale, suferind de o boală nervoasă, scriitoarea nu a mai avut forţa să se zbată pentru adunarea *Amintirilor*... între coperţi de carte. Retrasă în anii ’30, în ultimul ei deceniu de existenţă, în liniştea mănăstirii Văratic, le scrie prietenilor – care o răsfaţă cu apelativul „madame Tolstoi” – lungi şi meşteşugite scrisori:

„Scrisori de câte şase, opt şi zece file de bloc, zgâriate pe amândouă feţele cu slova ei înaltă, ascuţită şi subţire.

Când scria să publice, când se supraveghea, când revenea asupra cuvântului iscat, proaspăt, în mintea ei fără astâmpăr – într-un cuvânt: când «făcea literatură», nu găsea întotdeauna formula cea mai fericită. Şi ea ştia lucrul acesta.

— Când trec cu tăvălugul autocriticii peste ce scriu, turtesc tăt – zicea. Dar ce proaspete, ce vii şi colorate, ce tinere erau scrisorile ei, peste care nu trecea niciodată «cu tăvălugul»!” 1

Îşi aminteşte Otilia Cazimir, care îi face bătrânei „madam Tolstoi” un foarte expresiv portret:

„În chipul uşor mongol, în privirea de sfredel, în haina rusească închisă la gât şi încreţită la mijloc – avea ceva din înfăţişarea burzuluită dar blândă a pustnicului de la Iasnaia-Poliana”.

*

O autoare „îngăduită” la *Viaţa românească* este şi

Lucia MANTU (1888 – 1971), prezenţă constantă în paginile acestei reviste, unde îşi publică – începând cu 1921 – cea mai mare parte a prozelor sale miniaturistice – la citirea cărora Sadoveanu, Ibrăileanu, Zarifopol, esteţi redutabili, se entuziasmează spontan, spre nedumerirea mai modestului D.D. Pătrăşcanu, care consideră că literatura acesteiautoare „nu merită decât nota 7 cel mult” 1. Când prozele Luciei Mantu vor apărea în volum, Mihai Ralea va scrie despre ele ca despre nişte „mici capodopere”[47][48].

De o extraordinară discreţie, scriitoarea pătrunde în cercul ieşean sub masca pseudonimului, incitându-i pe mai mulţi dintre apropiaţii revistei să se lanseze în speculaţii detectivistice – despre care M. Sevastos relatează cu umor în *Amintiri de la „Viaţa românească”*. Identitatea celei care expediază, pe adresa publicaţiei ieşene, nişte fragmente prozastice scrise cu meşteşug este ghicită de Mihail Sadoveanu, căruia, întâmplător, profesoara fiicelor sale îi povestise odată o scenă ce se regăsea întocmai într-un text semnat de această necunoscută Lucia Mantu. Bănuială confirmată ulterior, când misterioasa prozatoare indică o adresă unde urma să i se trimită onorariul pentru fragmentele publicate[49]. Ea este, într-adevăr, profesoara fiicelor lui Sadoveanu; se numeşte Camelia Nădejde şi predă ştiinţele naturii la Liceul de Fete „Oltea Doamna” din Iaşi. Mama ei este sora scriitoarei Sofia Nădejde şi a pictorului Octav Băncilă, iar tatăl, frate cu binecunoscutul publicist socialist Ioan Nădejde. Venită deci dintr-o familie de oameni de stânga, Lucia Mantu se integrează firesc în atmosfera *Vieţii româneşti*, unde e primită cu simpatie.

---

47 „Pătrăşcanu îmi recomanda stăruitor să cetesc pe Tudor Pamfile şi să certa în aceeaş vreme cu mine de la Lucia Mantu, zicea că nu merită decît nota 7 cel mult” - îi scrie Zarifopol lui Ibrăileanu prin 1921. Vezi : Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit., p. 276.

48 Mihai D. Ralea, „Lucia Mantu”, în Viaţa românească, an. XX, nr. 2, febr. 1928, p. 254.

49 M. Sevastos, Amintiri de la „Viaţa românească”, E.P.L., Bucureşti, 1966, pp. 379-381.

Interesant este că, la ea, mai mult decât la alţi apropiaţi ai cercului – mai mult decât la Otilia Cazimir, de exemplu –, orice tendinţă de militantism social se sublimează într-o proză de o perfectă artisticitate, cu note estetizante chiar.

Schiţele Luciei Mantu – incluse în volumele *Miniaturi* (1923), *Umbre chinezeşti* (1930) şi *Instantanee* (1945) – sunt delicate bijuterii epice: fiecare frază pare îndelung cizelată, iar imaginile, limpezi şi rotund construite, sunt rezultatul unui preţios efort de esenţializare. Scriitura e simplă, concisă, fără exces de podoabe stilistice, aluzivă şi uneori ironică. Spiritul de observaţie ţinteşte precis şi face dintr-un amănunt oarecare un mic spectacol. Scrisul Luciei Mantu – notează inspirat Mihai Ralea – „seamănă cu costumul impecabil al acelor persoane care se îmbracă elegant în negru”[50]. Autoarea decupează „minimalist” secvenţe de viaţă cotidiană, „profiluri mici” de copii desenate cu pensula unui Tonitza, gesturi şi situaţii copiate parcă după cromolitografii, detalii izolate din tablouri reprezentând naturi moarte sau imagini cu tentă fabulistică din „lumea celor care nu cuvântă”. Secvenţe „din viaţa hulubilor” sau scene ce descriu mişcările unei pisici la pândă sunt plasate pe acelaşi palier de importanţă cu instantaneele ce au în centru siluete umane. Predomină staticul şi vizualul şi ceea ce pare a conta în primul rând în aceste schiţe e plăcerea de a contempla orice, fără discriminare. Privirea iscodeşte maniacal (şi programatic) detalii anodine ale cadrului fotografiat, spaţii mai mult sau mai puţin largi tind să se contragă într-un simplu, infinitezimal punct de pe o hartă cu contururi nelămurite. Iată ce rămâne, de pildă, la sfârşitul unei schiţe, dintr-un întreg tablou în care o tânără institutoare descojeşte lacom nişte portocale, sub privirile avide ale micilor sale eleve:

„O muscă distrată, pe care o urmăreşti mai mult cu auzul decât cu ochii, după ce a ocolit prin fundul clasei, revine acum în zbor întins şi fin ca o aţă, se lasă lângă mâna Domnişoarei, şi începe să sugă fericită dintr-un strop minuscul, rămas pe colţul catedrei” 1 (*Portocalele*).

---

50 Mihai D. Ralea, art. cit., p. 257.

Nu lipseşte de aici notaţia caracterologică, ascunsă meşteşugit în pliurile unei descripţii aparent complet gratuite.

Unele bucăţi prozastice – cu precădere în *Umbre chinezeşti* – se revendică de la *Momentele* şi schiţele caragialiene: sunt stop-cadre în decor citadin, adesea dialogate şi incluzând un *clin d'oeil* amuzat-complice în direcţia cititorului. Conversaţii purtate în saloanele burgheze ale unui Iaşi patriarhal, în tramvai, în birouri CFR (!), pe stradă sau la cinematograf balansează între banalitatea pusă în scenă cu fină ironie şi un insidios absurdism. În general, absurdul revelat de aceste schiţe e benign, ca în *Geamul*, unde un dialog între doi băieţandri, întrerupt periodic de zgomotele tramvaiului, se învârte în jurul unei „întâmplări" derizorii care, înregistrată fragmentar şi scoasă din context, nu are nicio noimă:

„— Ei, mă, ce-aţi făcut? (...)

— Ce-am făcut? Ia, am umblat şi noi împrejurul casei. (...)

Mai tace puţin, încreţeşte fruntea, apoi începe să istorisească cu glas scăzut.

— Mă, când am ajuns eu acolo, geamul era închis. Zic: este încă vreme... şi mă duc, mă...

Istorisirea urmează încet de tot, aşa că nu se mai aude nimic. (...)

La o oprire a vagonului izbutesc să mai prind câteva vorbe:

— Bre, când m-am întors, peste jumătate de ceas, geamul era deschis! Celălalt aprobă, dând din cap şi mormăind. Tânărul se îndeasă mai aproape de tovarăş şi urmează să-i şoptească aproape de ureche. Lopăţelele buzelor se aplică şi se depărtează ca jumătăţile unui cioc de raţă, cu o uniformitate mecanică şi exasperantă. Aud, fără veste, neaşteptat de tare:

— ...şi vin iar, bre... Ce crezi? Geamul era închis! (...) [51]

---

51 Lucia Mantu, „Portocalele", în volumul Miniaturi, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p.30.

În dreptul grădinii publice tânărul se ridică să plece, îşi aşază cu grijă fularul de mătase şi-i spune foarte lămurit celuilalt, care-l priveşte cu ochii mari, cu gura căscată:

— Mă! Când m-am întors a patra oară... geamul era deschis!” 1

Volumul *Umbre chinezeşti* se subintitulează, cu tâlc, *Romane în fragmente*. Iniţial, scriitoarea se gândise la un alt titlu, *Romane mici*, poate nu suficient de semnificativ, întrucât nu semnalează nici caracterul programatic fragmentarist al prozelor din această carte, nici sugestia autoreflexivă a echivalenţei dintre Iluzie şi Literatură. Miza Luciei Mantu este, în acest volum din 1930 – oricât de îndrăzneaţă ar putea părea afirmaţia – o reflecţie (implicită) asupra unor mecanisme prozastice. Această intenţie este subliniată la tot pasul. De exemplu, unui text, *Bieţi oameni*, i se ataşează acest lung subtitlu parodic: „sau: oameni aşa cum sunt. Fragmente de corespondenţă şi alte mici documente – piese autentice, din care intenţia autorului se poate întrezări puţin abia la sfârşit...”

În maniera lui Caragiale, autoarea asamblează telegrame, rapoarte oficiale, bilete, scrisori – unele anonime –, anunţuri, succinte articole de ziar, pasaje din jurnale intime, creează (textualist *avant la lettre*, ca şi maestrul) o comedie a citatelor şi a colajelor, montajul textual fiind împânzit de mărci autoreferenţiale. *Asumarea* unei poetici „miniaturiste”, „instantaneiste” şi ironice (în termeni folosiţi azi, a unei poetici minimaliste şi/sau microrealiste) este cât se poate de transparentă. Scriitoarea apelează la strategia punerii în abis (ca în *Cromolitografii*) şi, uneori, semnalează autoreferenţial – mai apăsat sau mai discret – utilizarea unui anumit procedeu. Relevantă, în acest sens, e o proză-colaj intitulată *în jurul unui pseudonim*, unde fragmente din mai multe jurnale intime şi câteva note dintr-o revistă – bineînţeles, toate fictive – constituie dosarul unei sinucideri ciudate. Situaţia, la limita ambiguă dintre comedie şi dramă, e provocată de intruziunea livrescului în existenţa banală a unui oraş de provincie. Câteva „schiţe

microscopice” publicate cu pseudonimul Ersilia Canta în „revista literară şi ştiinţifică *Vremea*” dintr-un târg oarecare deşteaptă curiozitatea „cititorilor localnici”, care avansează tot soiul de ipoteze cu privire la identitatea autoarei; sunt bănuite, pe rând, „cele mai variate capete feminine din localitate” – o publicistă, o funcţionară, o domnişoară de măritat, o profesoară, o doamnă „intelectuală”. Numai adevărata autoare e repede scoasă din discuţie, ceea ce atrage dispreţul logodnicului, care sperase că ea e Ersilia Canta; consecinţa: o dramă sentimentală şi sinuciderea tinerei părăsite... Cu o admirabilă artă a condensării, a esenţializării şi a elipsei, Lucia Mantu ambiţionează să extragă un maxim efect dintr-un minimum de notaţie. Cel puţin pe anumite porţiuni, proza scurtă a acestei autoare are valenţele experimentului.

Mai tradiţionalistă se vădeşte scriitoarea în încercarea sa de a scrie roman. *Cucoana Olimpia* (1924) este un micro-roman (de fapt, o nuvelă ceva mai extinsă) care, în descendenţă sadoveniană, pune în lumină condiţia de victimă a femeii într-o pitorească societate patriarhală. Istoria cucoanei Olimpia, o gospodină energică, suflet simplu şi generos, conţine în subtext o foarte discretă pledoarie în favoarea emancipării femeii. Olimpia, căreia i s-a inoculat din copilărie un exagerat sentiment al datoriei, e încredinţată că sacrificiul ei de fiecare zi intră într-o logică a firescului. Orfană, crescută în casa unei mătuşi care a transformat-o în slugă – deşi s-a născut într-o familie de bună condiţie –, îşi găseşte „salvarea” într-o căsătorie timpurie. Cu Matei Dron, răzeş ajuns cu timpul arendaş chivernisit, Olimpia duce o viaţă tihnită, mulţumită să facă ceea ce ştie mai bine, să muncească, din zori până-n seară, cot la cot cu servitorii casei. „Cuconu Matei (...) n-a asuprit-o” – nici măcar pentru că n-au putut avea copii, înfiind până la urmă nişte nepoţi orfani, pe care îi cresc ca pe nişte mici boiernaşi. O singură nemulţumire încearcă Olimpia: „că bărbatul parcă nimica nu cunoştea şi nimica nu vedea din munca ei fără preget”, stângaci în a

aduce laude cozonacilor fastuoşi sau odăilor întotdeauna bine rânduite. Viaţa femeii se scurge fără evenimente mari, în spaţiul strâmt al gospodăriei, până în ziua când cuconu Matei se stinge, răpus de o supărare pe care nu a avut cui să i-o împărtăşească: boierul pe moşia căruia a muncit ani de-a rândul ca arendaş îl concediază, lăsându-l pe drumuri şi cu datorii neachitate. După o viaţă întreagă de trudă, cucoana Olimpia îşi vinde ultimele bunuri din gospodăria pe care trebuie să o părăsească şi se duce să-şi trăiască ultimii ani în casa unei rude simandicoase. Nu se poate descurca singură pentru că „n-a ştiut niciodată nimic din cele ce s-au petrecut în afară de cămara şi bucătăria dumneaei şi în afară de lumea gobăilor şi a cucoanelor din sat” 1. Ea nu e o fire voluntară şi independentă ca Voica din romanul Henriettei Yvonne Stahl. Finalul micului roman al Luciei Mantu arată, indirect, că paradisul căminului patriarhal – cu cafeaua, tutunul şi tabinetul după-amiezilor liniştite, cu plăcintele moldoveneşti şi ghicitul în cărţi – nu este decât o iluzie, a cărei destrămare e descrisă într-o tonalitate melancolic-estetizantă.

Cucoana Olimpia pune în evidenţă, aşa cum avertizează subtitlul, „tipuri, moravuri şi scene din viaţa de provincie”. Capitolele acestui microroman – legat nu atât prin intrigă, printr-un conflict bine articulat, cât prin atmosferă[52] – sunt tot atâtea instantanee de viaţă rurală, filtrate de viziunea artistă a autoarei, care descrie cu voluptate, cu un accentuat simţ al gratuităţii, tot soiul de amănunte – de decor ori de caracter –, de la cămara ticsită de gavanoase cu dulceaţă sau de „clondire pântecoase cu vişinată” până la ritualul vizitelor de duminică, de la micile viclenii ale servitorilor casei până la tabieturile cuconului Matei şi la reveriile romanţioase ale Margaretei, fata de pension. Descripţia e pitorească şi în acelaşi timp precisă, cu fine observaţii caracterologice. În jurul cucoanei Olimpia o întreagă suită de personaje capătă contur: tăcutul Matei Dron; bovarica Margareta, care citeşte

---

52 Lucia Mantu, Cucoana Olimpia. Tipuri, moravuri si scene din viaţa de provincie, Ed. Adeverul, Bucureşti, 1924, p. 129.

romane sentimentale şi dispreţuieşte obiceiurile vieţii de la ţară; ipocrita Zoe, nepoata de la oraş căsătorită cu un funcţionar plin de morgă; cucoana Caliopi, moaşa corpolentă şi jovială; domnişoara Frosica, fata bătrână care reuşeşte cu greu să se mărite; cucoana Agripina, nevasta notarului, „uscată şi nervoasă"; dăscăliţa modestă de care se ruşinează fiicele ei „pieptănate cu cârlionţi"; primarul Vasilică; învăţătorul cel tânăr, de curând sosit în sat şi „vânat" de domnişoarele nubile şi alţii încă. Variate tipuri umane sunt scoase în relief de secvenţele dramatizate – vizita rudelor de la oraş, întâlnirea cucoanelor satului la biserică sau acasă la Olimpia, după-amiezile ploioase în care cuconu Matei îi cere Margaretei să-i citească „romanţuri" sunt scene impecabil construite. Excelentă povestitoare, stăpânind arta conciziei şi meşteşugul de a scoate efecte de sporită expresivitate dintr-un material modest, Lucia Mantu reuşeşte să deseneze convingător moravurile unei provincii patriarhale – cu tandră înţelegere, dar şi cu un strop de ironie.

În cadrul unui controversat concurs organizat de ziarul *Dimineaţa*, un juriu format din G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Jean Bart şi Iosif Nădejde acordă pentru *Cucoana Olimpia* un premiu în valoare de 50.000 de lei, cartea Luciei Mantu fiind considerată cel mai bun roman inedit al anului 1924. Un premiu simbolic primeşte cu aceeaşi ocazie şi tânăra Henriette Yvonne Stahl, căreia i se publică integral în *Viaţa românească* romanul *Voica*, operă de debut, dedicată tot radiografierii condiţiei feminine în lumea rurală. Dar în vreme ce pentru aceasta din urmă *Voica* e doar începutul unei lungi cariere literare, pentru Lucia Mantu *Cucoana Olimpia* rămâne o piesă disparată într-o colecţie restrânsă de bijuterii epice. Pentru că a scris şi publicat prea puţin, autoarea *Miniaturilor* e azi un nume cvasi-ignorat în istoria literaturii române, şi asta în ciuda talentului său deloc convenţional. E de bănuit însă că pentru modesta Lucia Mantu o posibilă carieră literară nu a reprezentat cu adevărat o miză. Diagnosticul Izabelei Sadoveanu – care, altminteri, detecta în cărţile Luciei

Mantu „talentul preţios al unei desăvârşite scriitoare” – este, din păcate, exact:

„Acolo în Iaşii săi ea e mai mult o profesoară, care iubeşte cărţile, grădiniţa de lângă casă, decât o scriitoare. Pentru cei mulţi ea trăieşte, se mişcă în cercul familial, în ocupaţiile mărunte şi conştiincioase ale vieţii de toate zilele, ca orice altă muritoare” 1.

*

Poate cea mai notorie dintre scriitoarele *Vieţii româneşti* este Otilia CAZIMIR (1894 – 1967), cunoscută însă în special ca poetă, eventual ca publicistă „feministă” sau ca traducătoare din literatura rusă, nu suficient ca prozatoare. De altfel, proza sa ficţională de dinainte de 1948 – *Din întuneric* (1928), *Grădina cu amintiri* (1929)*, în târguşorul dintre vii* (1939), *A murit Luchi*... (1942) – a putut încăpea, aproape în integralitate, într-un volum de mai puţin de 400 de pagini îngrijit şi prefaţat (în 1971) de Constantin Ciopraga[53][54].

În adolescenţă, această scriitoare e marcată în mod decisiv de revista ieşeană, pe care – după propriile-i mărturisiri[55] – o urmăreşte număr de număr încă de la înfiinţare, din 1906. Stimulată de câteva poeme ale lui G. Topârceanu, în 1912 trimite la *Viaţa românească* poezia *Noapte*, cu subtitlul *Răspuns unui poet*. Este încă elevă la un liceu din Iaşi şi se teme de eventuale mustrări din partea direcţiunii, care ar putea s-o acuze că, scriind literatură, se ocupă de lucruri neserioase; de aceea preferă să nu-şi dea numele şi iscăleşte cu trei steluţe... Timida autoare se numeşte Alexandrina Gavrilescu. Dar în redacţia revistei, G. Ibrăileanu şi M. Sadoveanu, căutând fiecare în trecut „numele unei dragoste fugare”, hotărăsc

---

53 Izabela Sadoveanu, în Adevărul literar şi artistic, an. IX, s. II, nr. 481, dum., 23. febr. 1930, p. 5.

54 Otilia Cazimir, Scrieri în proză, Vol. I, Studiu introductiv de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, Iaşi, 1971.

55 Valer Donea (Profira Sadoveanu), „Cu Otilia Cazimir în cetatea Iaşiului”, în Domniile lor, domnii şi doamnele... Convorbiri şi portrete, Ed. Adeverul, Bucureşti, 1937, p. 128.

să o boteze Otilia Cazimir. Pseudonimul i se pare prea livresc autoarei – „n-am nimic comun cu eroinele vechilor legende germane”[56], spune ea –, însă îl acceptă şi îl păstrează din respect pentru „naşii” săi literari. Toate cărţile sale, începând cu *Lumini şi umbre* (1923), vor apărea sub acest nume, deşi în presă va mai semna şi cu alte pseudonime, mai cu seamă articolele „feministe”: Alexandra Casian, Ofelia, Magda, Doña Sol. După debutul produs sub semnul unei simbolice întâlniri cu G. Topârceanu (de care va fi legată întreaga viaţă printr-o „*amitié amoureuse*”), scriitoarea devine o prezenţă aproape nelipsită din sumarul revistei – de pe la mijlocul anilor ’20 începând să publice relativ constant şi proză. *Poeta*, recunoscută şi premiată chiar din tinereţe, o va pune însă în umbră pe *prozatoare*. Deşi scriitoarea îi va declara în anii ’60 lui George Sanda că se simte foarte ataşată de proza sa, întrucât „Am pus în ea poate mai mult decât în poezie” ...1

Ca şi Lucia Mantu, Otilia Cazimir excelează în proza scurtă, construindu-şi schiţele cu rigoarea şi în acelaşi timp cu subtilitatea estetului. Autoarea are vocaţia miniaturalului, a amănuntului anodin prezentat într-o lumină insolită. Temele şi subiectele sale ţin de spaţiul patriarhal al provinciei moldave – cu pitorescul, dar şi cu inerţiile acestuia. Personajele favorite sunt oamenii modeşti: unii ocoliţi de noroc sau nedreptăţiţi de semenii lor; alţii abrutizaţi de mizerie şi deveniţi din victime asupritori; când nu, pur şi simplu, gospodari mulţumiţi cu traiul lor monoton. Lumea aceasta alcătuită, deopotrivă, din „dureri înăbuşite” şi mici bucurii domestice e privită fără părtinire şi fără iluzii. Nimic nu perturbă obiectivitatea vocii naratoriale, iar compasiunea nu riscă să se convertească în sentimentalism. De fapt, ceea ce desparte proza Otiliei Cazimir de proza unui Brătescu-Voineşti sau Bassarabescu este tocmai efortul de a ocoli sentimentalismul, cenzură care face ca viziunea estetului

56 Otilia Cazimir, „Să cunoaştem sufletul copiilor”, în Scînteia tineretului, an. XI, nr. 1894, 2 iunie 1955, p. 3.

să prevaleze asupra viziunii moralistului (moralistei). Acest aspect ar putea fi pus în relaţie cu o observaţie îndreptăţită formulată de George Sanda în monografia sa despre Otilia Cazimir: din proza autoarei – populată de personaje reprezentând aproape toate tipurile umane şi rolurile sociale din lumea satului ori a târgului de provincie – lipseşte *învăţătorul*, fapt cu atât mai curios cu cât, remarcă monograful, două dintre surorile scriitoarei sunt învăţătoare, urmând, de altfel, profesia tatălui lor[5758]. Să fie vorba de un discret refuz al moralizării? De o opţiune de poetică implicită?

În volumul de debut, *Din întuneric*. *Fapte şi întâmplări adevărate* (*Din carnetul unei doctorese*), autoarea schiţează – cvasi-autenticist, am spune – o frescă a vieţii rurale. Un sat de pe Valea Siretului, Mirceştiul lui Alecsandri (însă neidilizat ca în *Pastelurile* poetului), este scena unor drame înregistrate, într-un fel de jurnal, de o tânără doctoriţă. O ţărancă îşi duce prea târziu la spital băiatul muşcat de un câine turbat, punând boala copilului pe seama „deochiului" (*Întuneric*). O fată e anchetată pe motiv că şi-ar fi ucis pruncul nou-născut (*Vinovata*). Un ţăran se spânzură pentru că boierul l-a bănuit pe nedrept de furt (S-o *spânzurat tătuca*). O femeie tânără, bătută de bărbat, cere un certificat medical de la spitalul sătesc, ca să poată ameninţa cu divorţul (*Un certificat medical*) Violenţa şi moartea sunt personaje centrale în aceste proze – tributare întrucâtva poporanismului – care, contrar aparenţelor, nu sunt compromise de senzaţionalism. Căci accentul cade pe observaţia psihologică, aplicată îndeosebi sufletelor elementare, şi pe „fotografierea" rapidă a unor tipuri umane. Apoi, în mod strategic, faptul brut e împins de narator (naratoare) într-un *arrière plan*, atenţia deplasându-se de la evenimentul propriu-zis la tabloul în care acest eveniment se integrează, de la epic la detaliul de fundal, de la firul principal al povestirii la alte câteva

57 Idem, într-o scrisoare către George Sanda, citată în monografia acestuia, Otilia Cazimir, Ed. C.R., Bucureşti, 1984, p. 49.

58 George Sanda, op. cit.,p.54

„poveşti" secundare: în *Vinovata*, de pildă, isprăvile unui motan care face ravagii în hulubăria şefului de post dublează ironic întâmplarea propriu-zisă, anchetarea unui caz de pruncucidere; iar în *o confruntare*, o autopsie devine un pretext pentru juxtapunerea câtorva instantanee din viaţa satului. Autoarea face din dialog – veridic, vădind o sensibilitate auditivă cu totul specială – un spectacol în sine; iar din ironia bine mascată, o strategie ce împiedică alunecarea în senzaţionalism şi în melodramă.

Mai luminoase sunt instantaneele din *Grădina cu amintiri* – piese îndeaproape înrudite, ca scriitură, cu *Miniaturile* Luciei Mantu; sunt schiţe de dimensiuni reduse, descripţii migăloase de fotografii, reproducând scene din viaţa de provincie, cu după-amiezi petrecute la „umbra teilor cu frunziş crud" din grădina publică sau în intimitatea pudică a unei odăi în care un vechi ceas de perete „hârâie: parcă se îneacă de tuse un om bătrân". Din spatele unei ferestre, un personaj discret urmăreşte ce „se întâmplă" în grădina cu trandafiri şi garofiţe sălbatice, pe străduţa străjuită de castani – pe unde trece zilnic, cu coşurile încărcate, o precupeaţă –, pe aleea unde se joacă nişte copii ori se preling siluete de pisici. Sunt „fotografiate", pe rând, secvenţe dintr-o zi de târg, chioşcul cu fanfară din grădina publică, un peron de gară, interioare cu mobile vechi, ogrăzi dominate de „gloata lacomă şi cârâitoare a găinilor", procedeul narativ-descriptiv utilizat fiind devoalat autoreferenţial într-o proză – *Prestigiu* – în care câteva personaje se opresc în faţa vitrinei unui fotograf („furnizor al poliţiei") ca să vadă pozele unor hoţi: simpla descriere a pozelor conţine, în eboşă, câte o mică naraţiune „palpitantă". Când va prelua, mai târziu, într-un volum de proză „pentru copii" câteva schiţe din *Grădina cu amintiri*, autoarea va alege, pentru instantaneele sale idilic-patriarhale, un titlu grăitor *Albumul cu poze*.

„Tot mărunţişuri cotidiene de provincie", exclamă – cu o maliţiozitate doar pe jumătate îndreptăţită – o comentatoare1 a volumului din 1929 al Otiliei Cazimir.

Nuanţat, un critic ca G. Călinescu laudă, scriind despre *Grădina cu amintiri*, cu echivocul de rigoare, „suavitatea” şi „talentul”, „ironia subtilă de nuanţă lirică”, aplicând prozei din cartea cu pricina aceeaşi etichetă pe care o folosise şi în legătură cu poezia autoarei: „Interior (...) minor şi călduros, cu temperatură blândă”[59][60].

În prozele din volumul *în târguşorul dintre vii*, subintitulat (din nou după modelul Luciei Mantu!) „Fragmente de roman”, scriitoarea face un pas, dar nu hotărâtor, spre nuvelă. Intenţia sa pare a fi aceea de a adânci câteva fizionomii morale provinciale, pe care până acum le-a schiţat doar: de la boiernaşul de ţară şi moşierul scăpătat până la fata de pension şi la orfana crescută de călugăriţe. Dramelor puse în scenă – de obicei sentimentale – li se caută acum rădăcini în eredităţi încărcate, şi fundalul întâmplărilor se colorează în nuanţe vag decadente. Oricât de subtilă, scriitura Otiliei Cazimir nu se va putea desfăşura niciodată pe spaţii largi, blocaj pe care autoarea însăşi îl conştientizează. Întrebată, prin anii ’30, de Valer Donea (Profira Sadoveanu) de ce nu scrie roman, recunoaşte că a încercat, „şi nu o dată”, dar totul „a rămas sfărâmat în bucăţele”, şi se declară resemnată cu gândul că „Prozatorii care nu-s romancieri nu trebuie să scrie roman” 1. Ceea ce nu o împiedică să mai facă încercare şi să elaboreze un prim volum (necontinuat ulterior) dintr-o tetralogie romanescă cvasi-autobiografică: *A murit Luchi...* – proză despre copilărie şi susţinând o anumită mitologie „medelenistă” a copilăriei. Ecouri ionelteodoresciene, mai puţin poetizante însă, din *Uliţa copilăriei* sau *în casa bunicilor* răzbat în această carte în care centrul lumii pare a fi o căsuţă cochetă dintr-un Iaşi de poveste. Fără suflu epic, alcătuit din fragmente cu aspect autonom, microromanul Otiliei Cazimir seamănă cu un simplu volum de schiţe sau de evocări. Ca şi celelalte

---

59 Agata Grigorescu Bacovia, în Revista scriitoarelor si scriitorilor români, an. III, nr. 11-12/1929, p. 165

60 G. Călinescu, în Viaţa literară, an. IV, nr. 129, 30 noiembrie 1929, p. 3.

cărţi de proză ale autoarei, *A murit Luchi*... e un album cu fotografii.

*

Alte prozatoare asimilabile *Vieţii româneşti* – deşi mai mult simbolic, prin înrudirea cu scriitori importanţi ai acestui cerc şi implicit prin afinităţi de viziune, mai puţin printr-o participare directă la activitatea revistei ori a cenaclului – sunt Ştefana VELISAR TEODO-REANU (1897 – 1995) şi Profira SADOVEANU (1906 – 2003). Prima dintre ele (fiică a cunoscutului diplomat Ştefan Lupaşcu şi soţie a lui Ionel Teodoreanu) scrie o proză naiv-idilizantă şi moralizatoare despre viaţa de provincie, cu tipurile umane ce-i sunt caracteristice, străduindu-se să analizeze drame de familie filtrate de conştiinţa unor personaje feminine fragile, aflate la diferite vârste. Cărţile Ştefanei Velisar – un volum de schiţe „etnografice”, *Cloşca cu pui* (1941), şi trei romane: *Calendar vechi* (1939), *Viaţa cea de toate zilele* (1940) şi *Acasă* (1947) – sunt deficitare epic şi, chiar dacă „realiste” în intenţie, au ceva (involuntar) atemporal. Tributar medelenismului brevetat de Ionel Teodoreanu, romanul *Acasă* este totuşi cel mai reuşit volum al autoarei – dacă facem abstracţie de memorialistica romanţată din *Ursitul* (1970). Prozatoare minoră, Ştefana Velisar este, în schimb, o excelentă traducătoare din literatura rusă.

Tot ca memorialistă şi traducătoare (din literatura rusă, franceză, engleză şi americană!) se salvează şi Profira Sadoveanu, publicistă neobosită, de regăsit îndeosebi în paginile *Adevărului literar şi artistic*, dar şi în *Viaţa românească, însemnări ieşene*, *Adevărul* sau *Dimineaţa*, prozatoare, din când în când poetă, autoare de literatură pentru copii. A avut un adevărat cult pentru tatăl ei, Mihail Sadoveanu, despre care a scris, după al Doilea Război, câteva cărţi. Autoarea debutează în 1933 cu *Mormolocul*, o frumoasă carte despre copilărie şi despre bucuria primelor lecturi. În *Ploi şi ninsori* (1940), volum mai puţin semnificativ, Profira Sadoveanu scrie o proză poematică, de evocare a târgurilor de odinioară şi a vieţii patriarhale. Romanul de aventuri, *Naufragiaţii de la*

Auckland (1937), este convenţional şi previzibil, imitaţie palidă după *Robinson Crusoe* şi *Insula Misterioasă*, dar în care am putea identifica un germene, oricât de modest, al aventurilor din *Toate pânzele sus*! Autoare cu o anume prolificitate, Profira Sadoveanu are proiecte mai îndrăzneţe decât alte scriitoare congenere; din păcate, realizările nu sunt pe măsura proiectelor.

III.1.3. Debutul Hortensiei Papadat-Bengescu

Hortensia PAPADAT-BENGESCU este o scriitoare atipică în cercul *Vieţii româneşti*, unde o introduce buna sa prietenă, Constanţa Marino-Moscu. Proza sa nu are prin nimic de-a face cu temele, cu subiectele, cu decorurile, cu personajele (feminine) cuminţi ale celorlalte autoare încurajate de G. Ibrăileanu şi de apropiaţii acestuia. Departe deaise înfăţişa, ca altor prozatoare de la *Viaţa românească*, în culori pitoreşti, viaţa provinciei (moldave) îi apare Hortensiei ca sufocantă, distrugătoare de energii. Cât despre patriarhalismul moldovenesc – autoarea îi acceptă, cu resemnare stoică, supremaţia în existenţa sa de zi cu zi, dar în literatura pe care o scrie îl respinge, i se sustrage cu obstinaţie. Primele încercări prozastice ale Hortensiei Papadat-Bengescu descriu o provincie imaginară sau, mai degrabă, o Provincie a imaginaţiei suverane, unde „trupul sufletesc" se eliberează de constrângerile realităţii diurne şi de tirania speciei. Eroinele prozelor din *Ape adânci* (1919) sau din *Sfinxul* (1920) – primele două volume ale autoarei, care stau în mare parte sub semnul colaborării cu *Viaţa românească* – sunt fiinţe bolnave de melancolie, siluete aproape imateriale pierdute în contemplarea unor tărâmuri nordice sau a unor plaje mediteraneene. Refuzul realităţii imediate este deocamdată radical: eforturile de obiectivare din *Femeia în faţa oglinzii* (1921) şi mai apoi din *Balaurul* (1923) vor deveni posibile doar după ce autoarea îşi va fi satisfăcut dorinţa, motivată „terapeutic", de a evada dintr-un cotidian meschin şi de a se concentra asupra propriei subiectivităţi – o vreme ascetic pusă între paranteze în beneficiul Celorlalţi, al familiei. Temperamentul artist al

Hortensiei se revoltă în această perioadă în care, după ani de „oprimare” şi de frustrări, irumpe într-un dezmăţ de imagini estetizante şi de lirism nietzschean. Dincolo de un frapant senzualism, prozele poematice ale Hortensiei Papadat-Bengescu, de la *Viziune* şi *Marea* până la *Sephora*, *O pasăre* sau *Lui Don Juan, în eternitate*, conţin o meditaţie asupra friabilităţii umane; temele lor obsedante sunt corporalitatea bolnavă, ameninţarea morţii, incertitudinea metafizică. Individualismul scriitoarei, năzuinţa ei către aventura spirituală, preferinţa pentru „ţara fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului” 1 se afirmă impetuos.

La vremea colaborării cu revista ieşeană, viitoarea „mare europeană” trăieşte la Focşani, oraş urât, mocirlos, de a cărui monotonie încearcă să uite adâncindu-se în lecturi şi în propriile gânduri. Se simte aici o exilată, pentru că nu are cu cine să discute despre lucrurile care i se par cu adevărat importante. „Viaţa mea e cu totul pe de lături de aceea a unui cerc intelectual, către care totuşi tindeam din tot sufletul”[6162], îi scrie lui G. Ibrăileanu în 1914, la un an de când îşi începuse – cu schiţa *Viziune* – colaborarea la *Viaţa românească*. Scriitoarea speră, în această perioadă, într-o cât mai apropiată mutare, împreună cu familia, la Iaşi. Războiul o găseşte însă tot la Focşani, unde va locui până prin 1921 pentru că soţul, magistratul Nicolae Papadat, refuză din orgoliu un post de procuror ce i se oferea în capitala Moldovei[63].

Ca şi Constanţa Marino-Moscu, nefericita-i prietenă, Hortensia Papadat-Bengescu află în lungile scrisori destinate cunoscuţilor o cale de a evada din rutina diurnă şi implicit dintr-un mediu familial deprimant – întrucât e ostil oricăror preocupări intelectuale. Scrisorile – discret

---

61 Hortensia Papadat-Bengescu, „Marea”, în Opere, Ediţie şi note de Eugenia Tudor, Prefaţă de Const. Ciopraga, Vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 17

62 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit., p. 29

63 Cum se ştie, la sfîrşitul anului 1921 familia Hortensiei se mută la Constanţa, unde N. Papadat e numit consilier la Curtea de Apel.

confesive dar şi, poate mai ales, doldora de reflecţii asupra umanului şi de subtile speculaţii artistice – sunt atelierul în care autoarea a experimentat, şi-a exersat şi rafinat condeiul înainte deşi (apoi) paralel cu scrierea prozei. Mai cu seamă numeroasele epistole adresate lui G. Ibrăileanu (din 1914 până prin 1923) scot în evidenţă profilul unei scriitoare de vocaţie care, luptând cu prejudecăţile familiei, îşi păstrează o marjă de libertate necesară creaţiei şi îşi cultivă prin exerciţii consecvente talentul. Hortensia Papadat-Bengescu îşi obţine cu greu dreptul la „o cameră separată": are deja 36 – 37 de ani la momentul debutului; cei cinci copii ai săi fiind acum destul de mari, ea îndrăzneşte să ceară familiei îngăduinţa de a se retrage din când în când în singurătate pentru a scrie. La Focşani, oraş detestat, preferă să petreacă mult timp între patru pereţi pentru că locuinţa sa.

O casă mare, boierească, împrejmuită de grădină, îi e pe plac. Dar în această casă (aparţinând tatălui, ofiţerul Dimitrie Bengescu) scriitoarea nu deţine „un ungher al meu *numai*: „dacă aţi fi venit (...), m-aţi fi cătat zadarnic în casă şi poate şi în mine pe mine cea adevărată" 1 – 1 se confesează lui Ibrăileanu, mărtuisindu-i frustrarea de a nu avea o bibliotecă impresionantă ca a Alinei, personajul din nuvela *Marea*. Aceasta pentru că ai casei, şi în special soţul, consideră Cartea un moft, un lux ce ar putea periclita, în chip nelămurit, liniştea lor burgheză: „Eu am concedat celor dimprejur, fiindcă ţiu mult la o estetică a lor personală, partea asta ca să mă lase şi ei pe mine să gândesc uneori în linişte"[6465]. Într-un text autobiografic redactat spre sfârşitul vieţii prozatoarea îşi aminteşte, cu un amar amuzament, indignarea pe care „ciudatul" ei obicei de a citi i-o provoca lui Nicolae Papadat: „«La noi în casă», striga neobosit şi cu convingere în dreptatea lui, «la noi în casă ne reuneam în familie, se vorbea, se juca loton, aşa ne petreceam timpul, dar să citeşti cărţi, phe!» „[66].

64 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit.,p. 34

65 Ibidem

66 Pasajul e citat de Camil Baltazar dintr-un caiet-jurnal al scriitoarei,

Gândul de a scrie cândva literatură – ivit în mintea Hortensiei încă din copilărie şi devenit aproape un imperativ în epoca studiilor liceale – nu e abandonat nicio clipă, chiar dacă nedreptul refuz părintesc pune stavilă dorinţei viitoarei prozatoare de a se înscrie la Universitate şi chiar dacă încă şi mai tiranica autoritate a soţului proclamă ca superflue preocupările literare. „Rugăminţilor şi ameninţărilor (...) serioase" ale obtuzului Nicolae Papadat, scriitoarea le rezistă printr-o strategie a micului compromis, a cedărilor aparente. O vreme, singura ocazie de *a scrie* fără să trezească dezaprobarea cerberilor familiei i se oferă sub pretextul întreţinerii corespondenţei: mentalitatea mic-burgheză nu se împacă prea bine cu ideea scrisului „de plăcere", fără scop imediat, dar acceptă că a răspunde la scrisori este o obligaţie socială... Sub acest pretext al *obligaţiei* epistolare îşi pregăteşte Hortensia intrarea în literatură. Nu e lipsit de semnificaţie detaliul că în prozele sale de început autoarea recurge de câteva ori la tehnica naraţiunii epistolare: şi *Marea*, *şi Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata* sunt nuvele construite din juxtapunerea unor scrisori, iar în prima dintre acestea am putea identifica în filigran – cu inerentele deformări impuse de o fantezie înaripat-evazionistă – chiar aluzii la corespondenţa întreţinută asiduu de autoare cu Constanţa Marino-Moscu.

În afară de faptul că elaborează „scrisori în care impresii şi gânduri trec într-un vălmăşag de cataractă" 1, Hortensia mai exersează şi altfel compoziţia literară în perioada când ambiţiile ei creatoare sunt subiect tabu în propria-i casă: *scrie mental*, imaginând situaţii, personaje, tablouri – obişnuinţă pe care o va cultiva, de altfel, întreaga viaţă.

„Eu scriu mintal. Pe urmă numai transcriu, aşez,

„cu caracter oarecum familial, datînd din 1947-1949", caiet pe care pretinde a-l fi găsit într-un pachet cu manuscrise inedite ce i-a fost pus la dispoziţie de una dintre fiicele Hortensiei, Elena Stamatiad. Vezi : Camil Baltazar, „Geneza unora din lucrările Hortensiei Papadat-Bengescu", în Contemporan cu ei. Amintiri si portrete, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962, pp. 41-78. (Fragmentul citat : p. 70)

îmbrac în cuvinte, în forme, în văluri, în broboade. Întâi văd… la început ceţos, apoi din ce în ce mai limpede, şi când a venit în lentila de precizie începe să se anime, să se mişte, să râdă, să plângă, să vorbească…”[67][68]

Chiar când se află în societate – în familie sau la vreo „sindrofie” plictisitoare unde „neobosit N. juca maus”[69] –, scriitoarea găseşte mijlocul ca, neobservată, să urmeze firul gândurilor sale, din care ar putea rezulta, într-un moment prielnic, o poveste. Ani de-a rândul trăieşte cu teama de a nu-i fi descoperit „secretul”: călătoriile imaginare pe care şi le îngăduie, nu fără un sentiment de plăcere vinovată, au pentru ea semnificaţia frondei. Retragerea în sine e un mod de a-şi trăi revolta: „Eu am un scut pe care de copil mi l-am făcut şi îl port oriunde mă duc, e impalpabil, dar foarte rezistent, mă închid în el ca într-o fortăreaţă, şi prea puţini sunt acei pentru care îl dezbrac”. Metafore războinice – scriitoarea foloseşte frecvent în textele confesive (scrisori, interviuri, pagini memorialistice): în pasajul de mai sus vorbeşte despre „scut” şi „fortăreaţă”; în altă parte pomeneşte de o „baricadă” ce o desparte de cei din jur, care nu au (nu pot avea) o viziune de artişti. Atitudinea sa e aceea a cuiva care are de apărat un bun preţios – dreptul „visurilor treze, al poveştilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă şi oraş, undeva departe”[70] – şi care ştie că s-a înrolat într-un război de uzură. Iar strategia pentru care optează Hortensia în acest război constă într-o inteligentă disimulare şi în acceptarea unei „vieţi duble” – cum singură îşi descrie autoarea, în corespondenţa cu Ibrăileanu, existenţa scindată între o fiinţă diurnă, altruist dedicată celor din jur (şi în primul rând copiilor), şi o alta creator-demoniacă: „omul de noapte”.

„Dacă statornicim un om de zi şi unul de noapte, ceea

67 Hortensia Papadat-Bengescu, „Autobiografie”, în Adevărul literar si artistic, an. XVIII, s. III, nr. 867, 18 iulie 1937, p. 5

68 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit., p. 34

69 Vezi Camil Baltazar, op. cit.,p.71

70 Hortensia Papadat-Bengescu, art. cit.

ce la mine numesc eu *la double vie*. Nu-i aşa, merg amândouă paralel destul de binişor, şi uneori fac incursii grozave una într-alta, adevărate cataclisme”[71].

Forţa Hortensiei Papadat-Bengescu – şi în cele din urmă reuşita ei – îşi află originea tocmai în această componentă nocturnă a personalităţii, care hrăneşte imaginaţia, întăreşte orgoliul, îndeamnă la erezie.

„De când am conştiinţă m-am dedicat numai preceptului de a fi eu, indisolubil, artă şi viaţă…” – notează cu superbie undeva scriitoarea. „Egoismul” este semnul vocaţiei artistice! – subliniază tot ea, în acelaşi loc1. Tocmai ea, fiica, soţia şi mama devotată până la sacrificiul de sine, este în fundul sufletului o egotistă, îşi întreţine în taină – de-a lungul unor ani grei, de penitenţă şi umilinţe – convingerea că a fost destinată unei existenţe întru spirit şi că, în afară de îndatoririle faţă de ceilalţi, are de îndeplinit şi o datorie faţă de sine însăşi. Sacrificiul, asumat ca o obligaţie morală, fără a fi însă îmbrăţişat cu fervoare feminin-mistică, nu a însemnat pentru ea autoanihilare. Hortensia nu s-a resemnat niciodată cu gândul că aspiraţiile celor „şapte ani de paradis terestru” petrecuţi la Institutul „Dimitrie Bolintineanu” din Capitală ar trebui să rămână fără consecinţe. Dublat de o tenacitate, de o tărie interioară, de o conştiinţă de sine de care prea puţine dintre scriitoarele noastre (din toate epocile) s-au dovedit capabile, talentul acestei autoare nu a aşteptat decât momentul propice ca să se manifeste în forţă. Dovadă ritmul foarte bun în care se succed, după 1918 – după debutul editorial cu *Ape adânci*[72] –, volumele Hortensiei Papadat-Bengescu. După o lungă perioadă de „aşteptare”, după alţi câţiva ani (din 1912 – 1913 până prin 1918) de tatonări, de scrieri şi rescrieri, de (auto) selecţii exigente („Căutând prin sertare, am dat de 30 de caiete scrise mărunt, unele şterse de timp, unele încă

71 Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit., p. 39

72 Vezi „Autobiografia” publicată de autoare, la cererea lui G. Călinescu, în Adevărul literar şi artistic (nr. 866 şi 867/1937), din care am citat deja.

descifrabile, dar al căror interes mi-a devenit străin...”, îi scrie în 1918 lui Ibrăileanu), autoarea pare cuprinsă de o frenezie a creaţiei şi a publicării. Îşi sortează, îşi reface, îşi asamblează texte mai vechi, apărute iniţial în periodice, pentru a le tipări în volum: aşa ia fiinţă *Sfinxul* (1920). Elaborează în timp (începând de prin 1914) „feminităţile” ce vor constitui microromanul *Femeia în faţa oglinzii* (1921). Scrie câteva capitole dintr-un roman de război (*Balaurul*, 1923) pe care îl va finaliza după ce va intra în cercul Zburătorului. Scrie de asemenea două piese de teatru, *Povârnişul* şi *Bătrânul*, pe care după război se grăbeşte să le prezinte Comiteatului de lectură al Teatrului Naţional din Bucureşti. Şi acesta este doar începutul! Realizează toate aceste lucruri într-o perioadă foarte tulbure, într-un Focşani aflat o vreme sub ocupaţie germană şi în condiţiile în care ea însăşi ascultă de imboldul de a se implica activ în evenimente, lucrând voluntar în serviciul Crucii Roşii. E de o mare vitaliate, în ciuda sănătăţii fragile (a simptomelor reumatice şi a crizelor renale); se împarte între mai multe îndatoriri şi scrie cu uşurinţă, indiferent de vitregiile exterioare, ajutată de o voinţă extraordinară:

„Am scris nevoit la început în zgomotul cotidianului. Am dobândit un exerciţiu tot mai perfecţionat de a mă abstrage. Am scris pe genunchi, pe un colţ de masă, în tren, oriunde şi în acelaşi timp căpătând deprinderi. Nici acum nu mă pot închipui în faţa unui birou mare. Mi s-ar părea o precugetare asupra libertăţii mele” – se va destăinui Hortensia peste două decenii. Unei scrisori din 1914 – adresate lui Ibrăileanu – autoarea îi anexează nişte texte ce însumează o sută de pagini, declarând că le-a compus în doar trei săptămâni...

Pentru autoarea *Apelor adânci* literatura nu este doar o ocupaţie de duminică, aşa cum pare a fi pentru o Lucia Mantu sau chiar pentru o Otilia Cazimir, condeie talentate dar inconsecvente, ci o problemă vitală: „autobiografia mea literară cu cea personală se confundă inextricabil”. De aceea Hortensia Papadat-Bengescu face figură aparte între

prozatoarele primei jumătăţi a secolului XX. Dacă a reuşit să se impună la vârf în literatura română este pentru că şi-a propus să joace la miză mare, refuzând să se limiteze la „broderii” prozastice şi să cantoneze în zona subiectelor „interesante” dar fără anvergură. A reuşit totodată şi pentru că s-a străduit să-şi înfrângă timiditatea, pudoarea şi discreţia excesive: faptul că, după câteva oscilaţii, decide să semneze cu numele real, iar nu să se ascundă în spatele unui pseudonim, e relevant în acest sens.

„Problema iscăliturii! Ofrandă tatălui meu, voi iscăli cu nume propriu. Rezolvată şi mereu deschisă, problema numelui şi a pseudonimului! De al meu nu mă vreau desprinde… Îmi caut permanent un nume… al meu”.

Prozatoare de vocaţie, Hortensia scrie de la început în orizontul unui proiect – mai nebulos într-o primă etapă, din ce în ce mai clar conturat pe parcurs şi urmărit cu perseverenţă. Este semnificativ, sub acest aspect, modul cum înţelege autoarea să asambleze cele şase texte ale volumului de debut, aşezând înaintea tuturor o proză de mai mare întindere, *Marea*, „ca să nu se creadă că e un volum de schiţe mici”, şi dând la o parte două proze poematice pe care le bănuieşte imature (*Viziune* şi *Un crin în comedia umană*). Ulterior, o autoexigenţă binevenită, aliată cu teama de a nu eşua în minorat, o determină să se distanţeze critic de majoritatea textelor din *Ape adânci*, considerând că acestea aparţin unei etape de tatonări. De altfel, de la debut până după consacrarea datorată *Hallipilor*, scriitoarea s-a raportat la povestirile şi nuvelele sale ca la nişte exerciţii sau, dacă ne referim la *Romanţă provincială* (1925) ori la *Desenuri tragice* (1927), ca la un necesar *intermezzo* în aşteptarea Romanului.

De cercul *Vieţii româneşti* scriitoarea se apropie, cum am mai spus-o, la îndemnul Constanţei Marino-Moscu. Prima proză trimisă revistei ieşene, *Viziune*, e aruncată din întâmplare la coş, de unde – tot din întâmplare – o culege G. Topârceanu, într-un moment în care în redacţie nu se adunase suficient material pentru numărul în curs. Autoarea evocă fără ranchiună acest episod. Ea însăşi îşi

va renega, de altfel, acest stângaci text de debut. Va păstra întotdeauna o prietenească recunoştinţă faţă de Topârceanu, care la *Viaţa românească* are, între altele, şi „renumele” de a fi stilizat primele texte ale Hortensiei, plivindu-le de barbarisme şi prolixităţi. Cu Topârceanu se sfătuieşte scriitoarea şi în privinţa volumului de debut, el este cel care pregăteşte pentru tipar, spre sfârşitul lui 1918, *Ape adânci*. E un prieten de care Hortensia pomeneşte sau se interesează mereu în corespondenţa cu G. Ibrăileanu. De *Viaţa românească*, de oamenii pe care îi cunoaşte aici, scriitoarea se ataşează ca de o familie – dar ca de o familie „ideală”, care nu le dictează membrilor săi în privinţa unor gusturi ori atitudini. Când bănuieşte că şi-a făcut, totuşi, iluzii în legătură cu spiritul deschis, tolerant al grupării, îşi exprimă nedumerirea şi, în cele din urmă, privită dezaprobator, se retrage. Plecarea Hortensiei Papadat-Bengescu de la *Viaţa românească* – nu fără regrete, într-o primă instanţă –, „dezertarea” sa în tabăra Zburătorului se va fi petrecut (şi) ca urmare a unui alt mod, neexclusivist, de a înţelege solidaritatea intelectuală. Ruptura se produce în 1919, când autoarea *Apelor adânci* dă curs invitaţiei lui E. Lovinescu de a colabora la revista *Zburătorul*, spre dezamăgirea prietenilor de la *Viaţa românească*, care văd în această acceptare o trădare. Într-o scrisoare către Ibrăileanu, autoarea încearcă să-şi justifice opţiunea, deplângând brusca – şi, pentru ea, nefirească – răcire a relaţiilor cu Topârceanu, acesta din urmă ofensat de „trădarea” Hortensiei cu atât mai mult cu cât se afla într-un război declarat cu Lovinescu:

„Eu, prin fire, nu sunt combativă, şi luptele politice, sociale, personale, nu reuşesc să-mi apară ca lucrul cel mai important. Recunosc că am neglijat să mă ţin la curent cu polemicele de care eram străină complet. (...) Dacă aveam fericirea să trăiesc în sec. XVIII, aş fi vrut ca salonul meu să armonizeze toate culorile politice şi literare, ca şi toate şcolile artistice, ştiindu-se bine care-mi sunt maeştrii şi amicii apropiaţi” 1.

După 1920, când *Viaţa românească* îşi reia apariţia,

Hortensia mai publică aici câteva fragmente de proză, dar relaţiile cu Ibrăileanu devin din ce în ce mai protocolare, pentru ca în 1923 să înceteze definitiv. La reeditarea *Apelor adânci*, scriitoarea renunţă, în mod semnificativ, la una dintre cele două dedicaţii din prima ediţie: „Cenaclului literar *Viaţa* românească îi închin cartea mea dintâi”. Iar în preambulul romanului *Balaurul* plasează un „Omagiu cercului literar Zburătorul”. De acum înainte, autoarea va simţi constant imboldul de a minimaliza sprijinul acordat şi influenţa exercitată, la debut, asupra scrisului său, de vechii prieteni de la Iaşi. Să fie vorba de ingratitudine? Să fie vorba de o (explicabilă totuşi) reacţie de recul în faţa unor pretenţii de totală supunere la regulile şi parti pris-urile unui grup literar prea „închis”? Orgoliul Hortensiei nu se putea lăsa îngenuncheat, probabil, şi de o a doua familie, cea literară.

III.2. Prezenţe feminine în „familia modernă” a cenaclului *Zb urătorul*

III.2.1. Fotografie de grup cu scriitoare uitate

Principal centru de emulaţie al lumii literare dintre cele două războaie, cenaclul patronat de E. Lovinescu vreme de aproape două decenii şi jumătate1 este şi locul unde nu doar că se afirmă cele mai multe dintre condeiele feminine importante ale epocii – de la desigur, Hortensia Papadat-Bengescu până la Ticu Archip, Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius sau Sorana Gurian –, dar se conturează totodată, ca o evidenţă, împreună cu un concept (fie şi discutabil, astăzi) al „literaturii feminine”, ideea că această literatură a autoarelor devine pe zi ce trece un fenomen tot mai puţin neglijabil. Un fenomen relevant dintr-o perspectivă sociologică, dacă nu, încă, dintr-o perspectivă estetică. Emanciparea femeii din clasa mijlocie este o stare de fapt ce se reflectă foarte clar, la adevăratele-i dimensiuni şi, bineînţeles, cu limitele ei, în componenţa şi dinamica Zburătorului[73][74]. La întâlnirile cenacliere

73 Din 1919 pînă în 1943 (anul morţii criticului).

74 Cine parcurge cele şase volume ale Agendelor lovinesciene, editate şi adnotate acribios de Gabriela Omăt, Alexandru George şi Margareta

organizate săptămânal în casa lui Lovinescu (pe Strada Câmpineanu 40 şi mai apoi pe Bulevardul Elizabeta, la numărul 95 bis) prezenţa feminină este de la bun început numeroasă. Chiar dacă nu e vorba neapărat de o prezenţă activă. Vin la Zburătorul scriitoare de talent sau doar bovarice aspirante la „gloria" literelor, doamne din lumea bună sau tinere de condiţie ceva mai modestă, pictoriţe, publiciste, traducătoare, foarte multe actriţe, profesoare din învăţământul secundar sau, uneori, timide domnişoare de pension aduse de o rudă mai vârstnică ori de un cunoscut cu veleităţi literare; de asemenea, soţiile unor scriitori, câteva cochetând ele însele cu scrisul.

Însemnările (poate uşor sarcastice) din jurnalul lui Lovinescu arată că uneori doamnele chiar reuşesc să monopolizeze şedinţele de cenaclu. Ca într-o duminică din martie 1926, bunăoară, când:

„H. P. – Bengescu (sic!) citeşte un fragment de roman, greţos de expectorant (boala înaintată a lui Maxenţiu).

Sarina Cassvan-ţi. citeşte agreabil insuficientul său *Calvar*. Ticu Archip citeşte o nuvelă a lui Sanda Movilă – fără succes. Îl execut pe Vladimir Streinu. Camil P. nu e supărat de nota mea din *ZburătoruT1*.

La o simplă răsfoire a *Agendelor* lovinesciene se prefigurează o bogată listă de nume feminine. În afară de cele îndeobşte cunoscute – Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian –, s-ar cuveni menţionate (fără a face deocamdată – altfel cuvenitele – discriminări valorice) şi: Mărgărita Miller-Verghy, Aida Vrioni, Natalia Negru, Alexandrina Scurtu, Alice Soare, Mia Frollo, Sarina Cassvan, Sorana Ţopa, Igena Floru, Otilia Ghibu, Zoe Verbiceanu (pe care o întâlnim şi în paginile *Vieţii româneşti*), Lucreţia Petrescu, Sidonia Drăguşanu, Sandra Cotovu, Iza Sion, Elvira Bogdan (Alice Basarab), Maria Pamfil, Ana Colombo, Olga Cruşevan, Maura Prigor, Ana

---

Feraru, nu poate să nu observe că tot ceea ce se întîmplă la Sburătorul dă seama de o întreagă epocă, de o întreagă lume literară.

Luca, Margareta Nicolau, Paula Petrea, Alice Sturdza, Olimpia Filitti Borănescu, Ştefania Zotoviceanu-Rusu, Monica Dan, Gallia Tudor, Maria Pallade şi poate alte câteva. Trec din când în când pe la cenaclu, în primii ani de existenţă ai acestuia, Maica Smara, Claudia Millian, Constanţa Marino-Moscu, Agatha Grigorescu Bacovia. Apariţii episodice sunt, în anii ’30, Maria Banuş, Henriette Yvonne Stahl – căreia atmosfera de la Zburătorul i se pare excesiv de superficială – şi Georgeta Mircea Cancicov. (Dintre scriitoarele importante ale epocii, singura care nu a trecut nici măcar o dată pragul casei lui Lovinescu este Anişoara Odeanu – pe care, de altfel, din această cauză criticul aproape o ignoră în articolele sale sintetice dedicate literaturii feminine.) *Agendele* înregistrează totodată şi numele unor doamne care nu au frecventat cenaclul lovinescian neapărat în calitate de scriitoare (deşi unele dintre ele se îndeletniceau şi cu scrisul), ci în primul rând în calitate de discrete iubitoare ale literaturii: între acestea la loc de cinste sunt surorile Delavrancea – Margareta (Bebs); pictoriţa Pica Dona, însoţită adesea de fiica ei, Nuni Dona; arhitecta Henrieta (Riri) Gibory; şi, desigur, Cella Delavrancea-Lahovary alături de ele, Getta Cantuniari, Ruxandra Berindei Mavrocordat, Agepsina Macri (Eftimiu), Sonia Zarifopol, Elena Streinu, Atta Constantinescu, Gerda Barbilian, Ella Papadat, Argentina Monteoru, Florica Muzicescu, Dida Solomon (Callimachi), Apriliana Medianu sau Séraphine Bruckner.[75]

Prezenţa acestora, fie şi în rândurile discrete ale auditoriului, arată că Zburătorul nu este un „club” masculin închis, cum fusese Junimea sau gruparea ieşeană de la *Viaţa românească*. O eventuală reexaminare a cenaclului lovinescian ar trebui să acorde importanţă şi acestui aspect – aparent secundar, în realitate definitoriu pentru componenţa grupării. Căci până acum sintezele (mai mult ori mai puţin parţiale) dedicate Zburătorului1

---

75 Vezi: „SburătorulAgende literare, Vol. I, Ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, Prefaţă şi note de Alexandru George, Ed. Minerva, Bucureşti, 1993, p. 194 şi urm.

sau, mai larg, literaturii noastre interbelice au făcut abstracţie de contribuţia scriitoarelor, izolând sau chiar eliminând tacit din tabloul mare al epocii siluetele feminine – admise cel mai adesea în enumerări de autori minori sau, în cel mai bun caz, în subcapitole extrem de succinte (ca în sinteza lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, sau ca la Ion Negoiţescu în *Istoria literaturii române*).

Nu pledez, desigur, pentru supralicitarea autoarelor de la Zburătorul, ci pur şi simplu pentru re-integrarea lor în „fotografia" de grup din care au fost scoase. Nu afirm că, trucând această fotografie, s-ar cuveni să dăm siluetelor cu pricina un contur mai pregnant decât acela pe care îl vor fi avut iniţial; susţin doar că nu li se poate nega existenţa în cadru, oricât de timorată. Întâmplarea face ca tocmai această participare feminină (ulterior pusă între paranteze) la întrunirile sburătoriste să fi atras asupra lui E. Lovinescu, în repetate rânduri, ironia – îngăduitoare sau nu, după caz – a unor contemporani. Chiar şi fideli (I) frecventatori ai cercului îşi îngăduie să glumească pe seama „slăbiciunii" Maestrului pentru literatura femeilor. De pildă, Şerban Cioculescu îşi aminteşte că la Zburătorul Lovinescu

„A avut (...) parte de gingaşele atenţii ale tinerelor scriitoare, promovate de dânsul. Una dintre acestea a fost Lucia Demetrius, în care a văzut o «copilă de geniu». Au urmat Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian. Mi-amintesc că l-am contrazis într-un rând pe această temă. Maestrul spusese:

— E o scriitoare excelentă Ioana Postelnicu, nu-i aşa?

Şi cum tăceam, maestrul continuă:

— Dar îi este superioară Cella Serghi, nu-i aşa?

Cum nu spuneam nimic, maestrul îşi urmă gândul mai departe:

— Şi cea mai talentată dintre toate este Sorana Gurian, nu-i aşa?

— Maestre, nu vă supăraţi! Cum vine asta?

Excelentă, mai excelentă, cea mai excelentă?”[76][77]

Încă şi mai maliţios, (astăzi obscurul) Mihail Şerban observă în treacăt că femeile prezente la Zburătorul ar fi fost „mai interesante prin expoziţia de genunchi etalaţi pe aşa-zisul divan al doamnelor, decât prin scrisul lor” 1. Pompiliu Constantinescu face o observaţie similară – într-un articol despre al doilea volum al *Memoriilor* lovinesciene (1916 – 1930) –, imputându-i criticului exigenţa scăzută faţă de autoarele afirmate la cenaclu: „Discreţia scriitorului este dictată de delicateţea bărbatului în faţa femeii acceptată în primul rând în calitatea ei socială, apoi în cea profesională”[78][79].

Lui T. Vianu faptul că la acest cenaclu vin prea multe doamne îi activează mizantropia; căci-ise pare tânărului universitar – prezenţa feminină sporeşte superficialitatea lumii literare, amplifică acea „comedie a vanităţii literare”. E unul dintre motivele pentru care (după întoarcerea de la Viena, în 1921) Vianu se decide să nu mai frecventeze cenaclul lovinescian:

„Atmosfera cenaclului era (...) prea dominată de femei şi (trebuind să fac puţine excepţii, printre care pe aceea a doamnei Hortensia Papadat-Bengescu, o adevărată scriitoare) femeile în literatură mi-au apărut de cele mai multe ori în forma acelui veleitarism, faţă de care toată viaţa am simţit o surdă împotrivire. Tinerele fete şi femei care au rămas şi mai târziu, până în zilele bătrâneţelor comune, garda credincioasă a maestrului, compuneau nelimitat în versuri şi proză, alinând suferinţe vizibile.

---

76 De fapt, singura monografie a cercului lovinescian, Sburătorul. Revista si cenaclul (Editura Minerva, Bucureşti, 1976), realizată de G. Gheorghiţă - solidă documentar, acribioasă, fără îndoială, dar datată - ignoră cu superbie chestiunea literaturii feminine încurajate la Sburătorul.

77 Şerban Cioculescu, „Lovinescu şi «Sburătorul»”, în România literară, an. IV, nr. 51, 16 dec. 1971, p. 16.

78 Mihail Şerban, „E. Lovinescu”, în volumul Amintiri, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 87.

79 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, an. V, nr. 233, 10 aprilie 1932, p.7.

Mecanismul mi se părea prea transparent. Femeile scriitoare îmi păreau apoi că întrupează viţiul literar prin excelenţă, pornirea de a-ţi publica intimitatea...”[80]

De altfel, T. Vianu îşi exprimă fără înconjur, de câte ori are ocazia, idiosincrazia faţă de femeia literat.[81] Cronica pe care o dedică, în *Gândirea*, primului volum de nuvele al lui Ticu Archip – *Colecţionarul de pietre preţioase* – nu doar că „desfiinţează” (nu tocmai just) o carte, dar afirmă în acelaşi timp, cu o oarecare vehemenţă, nocivitatea literaturii scrise la noi de femei. Argumentul este acela că într-o literatură insuficient vertebrată, cum este literatura română, „afectată în chip preponderent de nota lirică”, plusul de „sensibilitate” şi de „lirism” pe care îl aduce creaţia feminină poate fi fatal: „În mişcarea noastră literară, femeile reprezintă mai degrabă factorul de inerţie, acela care prelungeşte în nişte timpuri care cer o altă estetică, vechile deprinderi ale unei producţiuni comode”[82]. Cât de „comodă” este formula autenticistă abordată de scriitoarele noastre de după Primul

Război Mondial, îndeosebi de cele afirmate la Zburătorul, rămâne, desigur, de discutat. Însă este evident că, utilizând fără suficiente explicitări termeni ca „lirism” şi „sensibilitate”, autorul articolului comite un sofism. Ce fel de tendinţe inerţiale ar fi accentuate, în literatura română a momentului, de fenomenul scrisului feminin? Căci e limpede: *lirismul*, *sentimentalismul*, *subiectivismul* „literaturii feminine” au alte conotaţii decât lirismul, sentimentalismul, subiectivismul prozei (neo) semănătoriste în contra căreia se pronunţă promotorii modernismului... S-ar putea spune mai degrabă că literatura feminină încurajată la Zburătorul – şi cu precădere proza – este supusă unei mici tiranii a „modei”,

---

80 T. Vianu, „Amintirea lui E. Lovinescu”, în Lumea, an. I, nr. 2, noiembrie 1945, p. 7.

81 „Feminismul şi lupta sexelor” este titlul unui articol foarte acid semnat de T. Vianu chiar în paginile revistei Sburătorul (an. I, nr. 10, 21 iunie 1919, p. 228-229).

82 T. Vianu, în Gândirea, an. VI, nr. 3, aprilie 1926, p. 137-138.

animată de un bovarism al „noului”. Centrată pe descoperirea unei/unor subiectivităţi feminine, provocatoare printr-o anume atitudine detabuizantă, îndrăzneaţă uneori prin formula narativă, citadină şi cosmopolită, impregnată de un individualism când difuz, când afirmat cu ostentaţie, proza autoarelor sburătoriste se înscrie în paradigma analitismului modern, de influenţă franceză şi/sau anglo-saxonă.

Lăsându-le la o parte pe numeroasele veleitare, scriitoarele aduc la Zburătorul un aer proaspăt: sunt emancipate, entuziaste, receptive la noutate, implicit la noutatea literară; şi, de fapt, chiar prezenţa lor la cenaclu – compensând, poate, prin constanţă deficitul de consistenţă – este în sine o importantă *noutate* în lumea literară a epocii. Realitate pe care E. Lovinescu, spre deosebire de alţii, a intuit-o. E drept că deschiderea sa faţă de femeile scriitoare nu e totală, e drept că nu citeşte fără prejudecăţi literatura acestora, e drept că atitudinea sa faţă de autoarele pe care le preţuieşte este, în general, una condescendent-paternalistă, dar aceste limite ale criticului (dacă acceptăm că e vorba într-adevăr de nişte „limite”) sunt în bună măsură cele ale epocii.

III.2.2. E. Lovinescu şi „siluetele feminine” din *Memorii*

Recenzând (altminteri elogios) în *Revista scriitoarelor* şi *scriitorilor români* primul volum al *Memoriilor* lui E. Lovinescu, Mărgărita Miller-Verghy – aproape nelipsită de la întrunirile Zburătorului – îi reproşează memorialistului că „a făcut din literatură un soi de Muntele Athos, picior de femeie nu pare a fi călcat pe acolo” 1. Absenţa autoarelor dintr-un tablou al literaturii române a intervalului 1900 – 1916 (la care se referă primul volum al *Memoriilor* lovinesciene) este, totuşi, întrucâtva justificată, pentru că înainte de Primul Război Mondial „literatura feminină” există la noi numai prin (câteva) excepţii. De altfel, odată ce scrisul femeilor începe să se contureze – şi în spaţiul românesc – ca „fenomen”, E. Lovinescu nu întârzie să o remarce. Ca atare, în celelalte

trei volume de *Memorii* (incluzând aici şi *Aqua forte*) îşi găsesc loc şi portrete – când tandre, când ironice, eboşe în creion sau delicate acuarele – ale unora dintre frecventatoarele cenaclului1. Câteva (Ticu Archip, Bebs Delavrancea, Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Cella Serghi sau Sorana Gurian) beneficiază de prezentări măgulitoare şi de recomandări entuziaste la momentul debutului sau chiar înainte de acest moment, spre amuzamentul maliţios al cârcotaşilor din cenaclu (nu numai al celor din afara cenaclului!). Altele (Sorana Ţopa sau Sarina Cassvan) îi servesc memorialistului ca pretext pentru ilustrarea unor caracterologii feminine ale vieţii literare: bovarica, preţioasa ridicolă, mondena sau veleitara. Promotorul literaturii noastre feminine este totodată – în textele portretistice din *Memorii* – şi un foarte acid judecător al vanităţii doamnelor ce-i trec pragul. Sorana ŢOPA[83] – actriţă la Teatrul Naţional din Bucureşti, bine cotată în epocă, dar şi autoare dramatică modestă, din când în când poetă şi eseistă… – este ironizată benign pentru gesturile-i teatrale, pentru indiscreţiile confesive la care se dedă cu dezinvoltură (incapabilă de „reculegere şi interiorizare”), ca şi pentru snobismul care o împinge să se declare interesată de… teozofie: tânăra cu înfăţişare rustică („ne-a povestit că, pe când păştea gâştele, părinţii o poreclise «Zăluda»”)

„Citeşte cărţi filosofice şi, lepădându-se de vanităţile lumii, a devenit krişnamurtistă. Iar dacă elocinţa ei firească te mai face încă să-ţi pierzi rosturile grăbite, reţinându-te pe stradă în faldurile problemelor sale de conştiinţă, ea pare totuşi a se înfrâna din ce în ce, şi prevăd ziua în care va înţelege că pe clapele sufletului nu se poate cânta profitabil decât în tăcere deplină…”[84]

---

83 O analiză a stereotipurilor lovinesciene privitoare la literatura feminină întreprinde Elena Zaharia-Filipaş în „E. Lovinescu şi literatura feminină” (din volumul Studii de literatură feminină, Ed. Paideia, Bucureşti, 2004, pp. 5-28) pornind de la portretele pe care criticul le dedică unor autoare în Memorii.

84 E. Lovinescu, Memorii. Aqua forte, Ediţie îngrijită de Gabriela

Mult mai necruţător este încondeiată Sarina CASSVAN[85], scriitoare foarte productivă, suspectă de grafomanie. Autoare de romane cu teză feministă şi de piese de teatru, autoare de literatură pentru copii, publicistă, traducătoare din franceză şi din germană, membră într-o sumedenie de asociaţii – de la Societatea Scriitorilor Români, unde e primită din 1924, până la *Société des Auteurs Dramatiques* şi *Académie Féminine des Lettres* (ambele din Paris) –, ea s-a dorit şi o „ambasadoare” a literaturii române în Franţa. La începutul anilor ’30 publică la o editură pariziană, cu o prefaţă a Contesei de Noailles, *Contes roumains d’écrivains contemporains*, o antologie de proză românească în care sunt incluşi douăzeci şi doi de autori (între care Arghezi, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Vinea). Este una dintre iniţiativele ei lăudabile, pentru care E. Lovinescu nu ar avea de ce să o ironizeze. Personaj extravagant şi scriitoare mediocră, „caz rar şi aproape anormal”, crede memorialistul, de ambiţie literară „disproporţionată”, Sarina Cassvan ar fi meritat, totuşi, o privire mai concesivă:

„De câţiva ani, doamna Sarina Cassvan zboară de la Paris la Bucureşti şi de la Bucureşti la Paris, ca o porumbiţă ce ar zbura din hulubăria unei curţi în cea a curţii vecine (...). Nemulţumită cu cât e la noi, îşi ia zborul Parisului unde, din reprezentarea unei piese în condiţii modeste ca şi din simpla traducere a câtorva nuvele în franţuzeşte, vrea să facă mari evenimente culturale; întoarsă la Bucureşti, în loc să aducă în poşetă plicuri roze lângă un «*bâton de rouge*», are numai tăieturi din ziarele franceze, din *le Petit Niçois*, sau din *le Courrier d’Oran*, din *l’Eclaireur des Vosges*, sau din *l’Echo des Ardennes*,

---

Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, p. 246.

85 Sarina Cassvan (1894-1978 ; căsătorită cu scriitorul Ion Pas) debutează editorial în 1913 cu nuvela Crezul ocnaşului. Înainte de 1948 publică în jur de douăzeci de volume : romane, povestiri, literatură pentru copii - fără a mai socoti numeroasele traduceri. Dintre romanele sale, mai „cunoscute” sînt : Între artă şi iubire (1918), Trupul care îşi caută sufletul (1932), Femeia şi cătuşele ei (1946).

din care ni se dovedeşte, cu fotografia alăturată, că doamna Sarina Cassvan e o mare scriitoare română; de vei căuta mai departe în poşetă, vei găsi contracte cu edituri pentru viitoare traduceri, corespondenţă comercială cu diverse case cinematografice pentru filmarea piesei sale *Calvarul*, tratative cu directorii de teatru din ambele continente privitoare la aceeaşi piesă, iar la fund de tot, şi o carte de «membră de onoare» a Academiei feminine din Paris, înfiinţată de curând de doamna sau de domnişoara de Wailly".1

Şi Georgeta MIRCEA CANCICOV[86] este o victimă a sarcasmului lovinescian. Doamna distinsă, educată la Paris – născută într-o familie care îi găzduise deseori pe George Enescu şi pe Tonitza şi căsătorită cu un avocat cunoscut – e introdusă la Zburătorul de Cella Delavrancea şi aduce cu sine, la prima vizită în casa criticului, romanul *Poieni* (1938). Debutase (în 1936) cu un volumaş de versuri, *Un vis*, cvasi-ignorat, iar acum începea să-şi aştearnă pe hârtie, într-o proză a pitorescului etnografic, impresii, observaţii, amintiri dintr-o lume rurală pe care o cunoscuse în copilărie, la moşia părinţilor. Nici tematica rurală, nici mijloacele prozastice aparent prea puţin moderne la care apelează Georgeta Mircea Cancicov nu îl entuziasmează pe E. Lovinescu, în cazul căruia prejudecata citadinismului se dovedeşte dificil de surmontat. Proza autoarei, deşi autentică, străină de idilismul semănătorismului şi trădând „o admirabilă cunoaştere a obiceiurilor, a oamenilor, a mizeriei", nu are totuşi „fosforescenţă şi transcendere", rămânând deci „o înregistrare de folclor rural, a vieţii prozaice prinse filmatic în cele mai strâmte amănunte" 1. Ce nu observă criticul în această proză „etnografică" – mai cu seamă în romanele *Poieni* şi *Moldovenii* (1938) –, în care i se pare a vedea şi urme ale naturalismului zolist, este o anumită modernitate a naraţiunii construite cinematografic. Subtilul dispreţ al lui E. Lovinescu pentru proza „tradiţionalistă" şi „rău scrisă" a Georgetei Mircea

86 E. Lovinescu, Memorii. Aqua forte, ediţia citată, p. 247.

Cancicov se va fi explicând şi printr-o (prea-omenească) antipatie personală. Criticul notează în *Agende* că autoarea cu pricina i-a lăsat o „impresie detestabilă ca persoană”[87][88]. Iar într-un articol din 1942 E. Lovinescu sugerează maliţios că relativul succes al scriitoarei s-ar datora întrucâtva şi diligenţelor politice ale avocatului Mircea Cancicov, ministru de finanţe în guvernul condus de Ion Antonescu...

De la fata anonimă care, la şaisprezece ani, a scris un roman şi îi pretinde criticului o prefaţă[89] până la scriitoarele întâmpinate cu deferenţă la cenaclu, aproape niciuna dintre frecventatoarele Zburătorului nu scapă de ironia (fie şi benignă a) lui Lovinescu. Poeta Alexandrina Scurtu, autoarea unor sonete „reci ca gheaţa” – scrise ordonat pe nişte „foi de hârtie de mătase, divers colorate” –, doamnă „de «neam» şi ţinând să se ştie, instruită şi ţinând să se vadă, paradoxală sau ţinând să pară”, este amendată maliţios pentru că expune, din snobism, „teorii comuniste”. Mărgărita Miller-Verghy e ironizată – cu simpatie – pentru optimismul excesiv şi pentru neobositul său activism social; iar Constanţa Moscu, dimpotrivă, pentru retractilitatea cvasi-maladivă. E îngroşată până la ridiculizare timiditatea Sandei Movilă, scriitoarea care „şi-a fixat locul pe divan, după bibliotecă, pentru a asculta, a visa sau a şopti în voie, la adăpost”. Iar unei poetese romanţioase ca Mia Frollo i se schiţează un portret de-a dreptul ultragiant: „guşă de porumbiţă neistovită în a gurui poemul tandreţilor satisfăcute”. Lucia Demetrius, „copila de geniu”, e „o fărâmă de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică”. Ioana Postelnicu îi apare memorialistului, la un moment dat, ca „dificilă,

---

87 E. Lovinescu, Memorii. Aqua forte, ediţia citată, p. 748. Textul despre Georgeta Mircea Cancicov reprodus în acest volum a fost publicat în nr. 655 din 5 iulie 1942 al ziarului Vremea.

88 Vezi E. Lovinescu, SburătoruL Agende literare, volumul V, ediţia citată, p. 161.

89 A se vedea schiţa Fata cu prefaţa -în Memorii. Aqua forte, ediţia citată.

pretenţioasă şi mai ales familiară”, cu manifestări nevrotice. Infirmităţile fizice ale Soranei Gurian sunt descrise cu o cinică voluptate de estet. Şi exemplele ar putea continua. Chiar şi lui Bebs Delavrancea, a cărei inteligenţă „virilă” şi al cărei spirit critic Lovinescu le preţuieşte superlativ, privirea mizantropă a memorialistului îi descoperă, până la urmă, limite pe care le consideră tipic feminine: tânăra „miniaturală, cu un cap mare plin de zulufi” are toate calităţile unui excelent critic literar – şi e recunoscută ca atare în cenaclu –, dar refuză să scrie: „În această spaimă de publicitate şi preferinţă pentru cadrul limitat al divanului turcesc s-a arătat, în sfârşit, femeie”. Şi ambiţia şi lipsa ambiţiei, şi dorinţa de afirmare şi spaima de publicitate sunt astfel deopotrivă taxate – la autoarele din cenaclu – ca trăsături neîndoielnic „feminine”...

III.2.3. „Literatura femeilor” *vs*„Literatura feminină”.

Exemplaritatea Hortensiei Papadat-Bengescu – subliniază E. Lovinescu într-un articol din 19391 – este probată (şi) de performanţa scriitoarei (o excepţie în epocă) de a fi transgresat scriitura funciar feminină a *Apelor adânci*, păşind pe teritoriul ferm al „creaţiei obiective”, al „epicului pur, tridimensional, şi nu narativ sau evocativ, liric deci”, în aşa fel încât despre literatura să se poată spune că este „numai întâmplător literatura unei femei”. Astfel, literatura Hortensiei

„Scrisă de o femeie, nu mai e feminină; ea poartă pecetea temperamentului masculin, a uitării de sine, a puterii de amplitudine a unui număr indefinit de obiecte foarte diferenţiate şi a posibilităţii de creaţie cu materiale străine după o viziune proprie, demiurgică”.[9091]

---

90 E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în Revista Fundaţiilor Regale, an. VI, nr. 7, iulie 1939, pp. 179-184. În afară de Hortensia Papadat- -Bengescu, autorul articolului îşi ilustrează succinta „teorie” asupra literaturii feminine prin nume ca Lucia Demetrius, Cella Serghi şi Ioana Postelnicu, alte două autoare - Ştefana Velisar şi Sorana Gurian - fiind amintite pasager.

91 Ibidem, p. 180.

Aprecierile superlative formulate de E. Lovinescu în privinţa acestei scriitoare merg până acolo încât criticul, plasând-o pe autoarea *Hallipilor* – prin preocuparea faţă de problematica feminităţii – alături de Virginia Woolf, Mary Webb, Katherine Mansfield şi Rosamond Lehmann, afirmă totodată, în chip surprinzător, că „în linia creaţiei obiective" prozatoarea noastră le-ar fi „incomparabil superioară" contemporanelor sale engleze.[92] Afirmaţie care, evident, nu poate fi acceptată fără serioase rezerve, mai ales dacă e vorba de comparaţia cu Virginia Woolf, pe care criticul nu pare s-o fi citit cu suficientă atenţie, de vreme ce îi aplică eticheta – mult prea simplificatoare – a „lirismului". (Câteva însemnări din *Agende1* arată că Lovinescu a citit cel puţin două dintre romanele autoarei engleze, *Valurile* şi *Anii* – pe care le recomandă şi Ioanei Postelnicu sau Cellei Serghi –, dar în franceză!...) De altfel, se ştie prea bine cât de puţin preţuieşte Lovinescu proza aşa-numit „lirică" – nu doar a autoarelor! –, pe care o socoteşte drept prelungirea unui romantism minor; or, în „poezia epică" romantismul „nu poate fi decât un element de perturbare şi de dizolvare"[9394]. Din păcate, nu e locul aici pentru o analiză amănunţită a teoriilor lovinesciene asupra prozei. Observăm în treacăt numai o anume rigiditate a distincţiei (tributare poeticii aristotelice) pe care criticul o face între genuri – între „poezia lirică" şi „poezia epică" –, tocmai într-o epocă în care în literatura occidentală graniţele dintre genuri şi dintre specii deveneau deja mai puţin clare. Şi, de asemenea, remarcăm că adesea E. Lovinescu utilizează termeni ca *lirism*, *subiectiv* (*itate*), *obiectiv* (*itate*) într-o manieră echivocă. La fel de discutabilă ca echivalenţa dintre lirism, categorie estetică, şi sentimentalism, categorie psihologică, este şi presupoziţia unui concept imuabil de lirism – şi asta în

---

92 Vezi articolul citat anterior.

93 A se vedea E. Lovinescu, „SburătorulAgende literare, vol. V (1936-1939).

94 E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine", articol citat.

plină efervescenţă a experimentului (poetic şi prozastic deopotrivă) în spaţiul occidental. Contemporană cu poezia unui T.S. Eliot sau a unui Ezra Pound, literatura Virginiei Woolf corespunde unui altfel de concept de proză „lirică" (dacă de lirism e vorba aici...) decât acela identificat de Lovinescu.

O distincţie suplimentară – şi nu mai puţin contestabilă – stabileşte criticul între lirismul prozastic în genere şi lirismul prozei feminine, acesta din urmă perceput ca o formă agravată a unei maladii discursive ce ar avea drept cauză „supunerea la individualitate" şi implicit „supunerea la sex şi la condiţiile lui":

„Oricât de evoluată ar fi sub raportul talentului de expresie, *feminitatea este o for mă larvară a lirismului*, a transfigurării obiectului printr-o emoţie de mare frecvenţă, ea e reziduul unor fuziuni de lucruri disparate reduse la unitatea temperamentală a artistului. *Supunerea la individualitate implică de la sine supunerea la sex şi la condiţiile lui*; scrisă de o femeie, o astfel de literatură devine feminină, centrându-se pe singura axă a vieţii femeii, dragostea sub toate formele ei: sensibilitate, senzualitate, după temperament" 1 (s.m.).

Avenită este, în schimb, o altă distincţie trasată de E. Lovinescu în cuprinsul aceluiaşi articol din *R.F.R.*, aceea dintre

„*Literatura femeilor* şi *literatura feminină* – fără a mai pomeni de *literatura feministă*, al cărei caracter tendenţios şi programatic o scoate din cadrul limitelor artei în concepţia strict estetică. *Literatura femeilor nu e exclusiv feminină*, adică o literatură în care se valorifică elementele esenţiale ale feminităţii, întrucât *arta nu trebuie să cunoască legile sexelor"* (*s.m.*).

Altă dată, într-un subcapitol din *Istoria literaturii române contemporane* consacrat prozei de început a Hortensiei Papadat-Bengescu, Lovinescu încercase, de altfel, să arate din ce motiv „întreaga literatură feminină e lirică": situaţia se explică prin condiţia socială a scriitoarei mai degrabă decât prin „condiţiile sufleteşti ale femeii" 1

(prin nişte coduri şi roluri impuse contextual, am spune azi, mai curând decât prin nişte determinări naturale). Afirmaţia este de bun simţ, aproape o banalitate; însă nu de puţine ori Lovinescu pare să uite că el însuşi a consemnat-o.

În pofida recunoaşterii de principiu a faptului că „arta nu trebuie să cunoască legile sexelor”, criticul se obstinează în a analiza literatura autoarelor printr-o permanentă confruntare cu o paradigmă literară „masculină”. Ca şi cum capacitatea de obiectivare, forţa de a depăşi limitările egotiste, deschiderea către o viziune mai cuprinzătoare asupra existentului – şi alte asemenea virtuţi care, adăugate talentului, fac dintr-un autor un scriitor în toată puterea cuvântului – ar fi atribute ale masculinităţii, iar nu apanajul spiritului pur şi simplu, dincolo de orice presupuse determinări biologice. Când o elogiază pe Hortensia Papadat-Bengescu (sau, mai rar, pe o altă autoare), E. Lovinescu, la fel ca şi alţi critici interbelici, face asta în virtutea recunoaşterii unui talent şi a unei inteligenţe „bărbăteşti”.

Însă dincolo de orice maliţiozităţi, idei preconcepute sau capricii, nu-i poate fi contestată criticului deschiderea faţă de scriitoarele de talent ce încercau să-şi croiască drum prin lumea literară a epocii şi pe care nu de puţine ori le-a sprijinit – nu doar oferindu-le sugestii literare sau încurajări morale, ci şi insistând pe lângă editori să le publice cărţile ori girându-le prin generoase articole de recomandare[9596]. Pe de altă parte, în ce priveşte selecţia scriitoarelor recomandate, nu-i pot fi contestate lui E. Lovinescu buna credinţă, luciditatea critică şi fidelitatea faţă de principiul valorii. I se poate reproşa că a ignorat sau subevaluat proza unei Anişoara Odeanu sau a unei

---

95 E. Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane, ed. cit., vol. II, p. 239.

96 Voi insista asupra acestui aspect în mai multe dintre capitolele următoare, mai precis în studiile de caz dedicate lui Ticu Archip, Sandei Movilă, Luciei Demetrius, Cellei Serghi, Ioanei Postelnicu şi Soranei Gurian.

Henriette Yvonne Stahl, dar nu şi că ar fi promovat autoare fără valoare. În poezie, puţine voci feminine i-au atras atenţia criticului: cu excepţia Elenei Farago – despre care a scris (încă din 1906) foarte favorabil – şi a Claudiei Millian, poetesele epocii (de dinainte şi de după război deopotrivă) i-au părut, pe bună dreptate, mimetice şi convenţionale. Dintre prozatoare, le-a remarcat, încurajat şi susţinut pe Ticu Archip, Lucia

Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian şi, înainte de toate, pe creatoarea *Hallipilor*, pe care, de altfel – în calitatea ei de etalon (implicit valoric) al prozei feminine şi totodată al prozei noastre moderne –, amfitrionul de la Zbur\torul ar fi dorit’s\ o impun\ ca lectură obligatorie şi model literar tuturor doamnelor cu reale înclinaţii scriitoriceşti venite să-i solicite sfatul.

Nu în ultimul rând, sunt la Zburătorul şi câteva respectabile militante feministe – în special doamne de la *Revista Scriitoarei* – pe care E. Lovinescu, dincolo de uşoarele ironii, le întâmpină cu destulă cordialitate. La loc de cinste se află Mărgărita MILLER-VERGHY1, bătrâna şi originala domnişoară cu ascendenţă în aristocraţia poloneză – şi, s-ar zice, personaj de proză estetizantă –, licenţiată în Litere la Bucureşti şi doctor în Filosofie la Geneva, profesoară, publicistă, prozatoare, autoare dramatică şi traducătoare. În evocarea călduroasă a lui Ieronim Şerbu, ea se distinge ca o prezenţă cu totul aparte:

„În fotoliul rezervat doamnei Hortensia Papadat-Bengescu şedea acum o doamnă oarbă, îmbrăcată într-o rochie gris-argent şi cu un fular bleu-pal în jurul gâtului. De la părul argintiu la rochie şi fularul bleu-pal până la pantofii albi, de la muzicalitatea glasului până la moliciunea gesturilor, toată fiinţa bătrânei întruchipa un minunat pastel, iar glasul ei părea a suna ca un acord muzical. Ea întreagă deştepta amintirea unei vechi şi

subtile melodii mozartiene”.[97][98]

Cu toată maliţiozitatea unor consideraţii despre activismul frenetic al Mărgăritei Miller-Verghy, care nu pregetă să-şi risipească energia în „serbări artistice, (...) baluri, (...) lecturi publice, (...) construcţii de căminuri” („dintr-un instinct suveran de sociabilitate, de mondenitate”), din portretul schiţat de E. Lovinescu în *Aqua forte*[99] se degajă o vădită simpatie pentru cea care, la şedinţele Zburătorului, „de ani şi ani de zile (...) ascultă (...) totul cu o vie participare” şi pe care o „frenetică nevoie de activitate creatoare” o determină să se livreze unui şir nesfârşit de proiecte.

În afară de manuale didactice şi de cărţi romanţios-moralizatoare pentru domnişoarele de la şcolile de fete şi în afară de traduceri, Mărgărita Miller-Verghy s-a ambiţionat să scrie şi literatură propriu-zisă: şi nu doar proză desuet-romantică precum în romanul Théanopublicat sub pseudonimul Dionis[100], în 1909, la editura

Alcalay1 – ori ca în volumul de nuvele *Umbre pe ecran* (1935), cu personaje şi situaţii excepţionale, cu prinţi, prinţese sau artişti geniali, ci şi, spre sfârşitul vieţii, proză autobiografică de bună calitate (*Cealaltă lumină*, 1944) sau – fapt curios, poate – roman (*Prinţesa în crinolină*, 1946). Dar aristocrata cu elanuri revendicative de stânga, feminista ironizată de Lovinescu se remarcă în special graţie unei antologii a literaturii noastre feminine – *Evoluţia scrisului feminin în România* –, antologie realizată împreună cu poeta minoră Ecaterina Săndulescu şi proiectată a avea două volume suficient de ample, din care, din păcate, a apărut unul singur, în 1935, cu o prefaţă semnată de nimeni altcineva decât E. Lovinescu. În cele trei pagini ale prefeţei, criticul îşi explică precaut

---

97 Mărgărita Miller-Verghy (1865-1953) a fost o apropiată a familiei Delavrancea şi o bună prietenă a Maricăi Sion (Caragiale).

98 Ieronim Şerbu, Vitrina cu amintiri, ed. C.R., Bucureşti, 1973, p. 20.

99 Vezi E. Lovinescu, Memorii. Aqua forte, ed. cit., p. 240 şi urm.

100(ed.), An Encyclopedia of Continental Women Writers, Vol. II, L-Z, Routledge, Londra, 1991, p. 839-840.

gestul, care putea părea neobişnuit, de a acorda girul său unei atari antologii[101102]. Începând prin a motiva importanţa antologiilor în genere în epoca modernă – „încărcată de activităţi prea risipite pentru a putea fi urmărite în evoluţia lor” –, mărturiseşte că i s-a părut curios, într-o primă instanţă, demersul celor două autoare ale antologiei, întrucât „arta nu cunoaşte sex, vârstă, regiune şi, chiar, în ultimă analiză, naţionalitate”, operele grupându-se şi ierarhizându-se strict după criterii estetice. Totuşi, adaugă Lovinescu, pentru o mai bună orientare în câmpul literar ar fi nevoie, în plus faţă de criteriul estetic, esenţial, de anumite „criterii secundare”. Astfel, conchide criticul, aparent contrazicând axioma iniţială a exclusivităţii criteriului estetic în judecarea produselor artei, „după cum e naţională, arta poate deveni şi regională, şi poate avea şi sex şi vârstă”. O precizare semnificativă este aceea că textele din antologie nu au fost selectate în primul rând după criteriul estetic, scopul cărţii fiind, de altminteri, unul documentar: „Intenţia autoarelor a fost să ne dea icoana cinetică (...) a întregii activităţi a femeii române în domeniul mai larg al scrisului, *fără condiţia exclusivă a artei pure*”; „materialul (...) nu trebuie judecat prin prisma valorii în sine, ci raportat la epocă, adică prin *valoarea sa reprezentativă*” (s.m.). Dacă antologatoarele s-ar fi călăuzit exclusiv după criteriul valoric, atunci lucrarea lor „s-ar fi uşurat de o bună parte” – strecoară iarăşi criticul o (totuşi întrucâtva) îndreptăţită maliţiozitate. Altfel, cu toate precizările, nuanţările, relativizările şi obiecţiile formulate, E. Lovinescu are o atitudine mai mult decât comprehensivă faţă de un asemenea demers, deloc lesnicios, de recuperare a unei tradiţii româneşti, oricât de firave, a scrisului feminin. Şi,

---

101 În mod eronat, în Dicţionarul General al Literaturii Române (vol. IV, L-O, Bucureşti, 2005) este indicat anul 1919 ca dată a apariţiei romanului. În 1921 Théano apare şi la Paris, la Editura Grasset.

102 Vezi prefaţa lui E. Lovinescu la Evoluţia scrisului feminin în România (de Mărgărita Miller-Verghy şi Ecaterina Săndulescu), Ed. Bucovina, Bucureşti, 1935, p. V-VII

prin chiar faptul că acceptă să scrie prefaţa antologiei, îşi asumă – mai mult decât în cronica de întâmpinare – un discurs de promovare a literaturii femeilor, ca parte dintr-un proiect emancipator de amploare specific modernităţii româneşti interbelice.

III.2.4. Scriitoarele, *familia* şi *familia literară*

Zburătorul este pentru mai toate autoarele încurajate de E. Lovinescu o familie. Mai mult: în viziunea lor, e chiar familia ideală – spaţiu al armoniei, al comuniunii –, foarte diferită de modelul patriarhal (opresiv şi de aceea inhibant), în cadrul căruia se stabilesc ierarhii imuabile şi ale cărui reguli sunt, în mod sistematic, discriminatorii faţă de femei şi severe faţă de cei tineri. Analogia – interesant de psihanalizat – între „familie" şi „familia literară" o fac, de altfel, constant autoarele însele care, nu de puţine ori, caută în microclimatul unui cerc literar o compensaţie pentru deziluziile resimţite într-un mediu familial constrângător sau, după caz, pentru absenţa unei familii. De pildă, Ioana Postelnicu se decide să treacă pragul casei lui Lovinescu într-un moment critic al vieţii ei, când – „tânără doamnă, mamă a unei fetiţe de şase ani", confiscată de monotonia unei vieţi burgheze „pe care o asemănam cu o imensă apă în care pluteam fără a vedea vreun ţărm" 1 – într-o dimineaţă de lâncezeală în familie, în absenţa soţului, privirile îi alunecă asupra unui grupaj omagial dedicat lui E. Lovinescu de ziarul *Dimineaţa*:

„Pagina era acoperită de texte semnate de scriitori «sburătorişti». Narau cum au ajuns ei în casa criticului, cum au fost primiţi de către acesta, cât datorau ei cenaclului «Zburătorul». (...) Scria doamna Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Felix Aderca şi alţii, şi înţelegeam că nu era greu său ajung şi eu acolo... (...)

— Mamă, am să telefonez criticului, am zis exaltat (...).

— Bine faci, m-a îndemnat mama, care ştia că de ani de zile umplu caiete cu tot ce-mi trece prin cap.

— Dacă află Felix? Am întrebat îngrijorată. A fi făcut ceva ce n-avea parafa lui, era un lucru cu totul de

neconceput. La acea vreme nu intrasem singură într-un cinematograf, nu urcasem vreodată într-un taxi, nu aveam un ban de buzunar de care să nu dau socoteală. Trăiam, circulam, existam prin el. Clopotul de sticlă era aşezat peste mine... (...)

— Dacă nu-i spui, nu află!"[103][104]

Tânără scriitoare, Ioana Postelnicu frecventează cenaclul într-un soi de clandestinitate, sub apăsătoarea impresie că încalcă astfel un tabu, dar şi cu secreta satisfacţie a unui început de independenţă. Crescută într-un cult al supunerii feminine, ea găseşte în amfitrionul Zburătorului tot un „tutore", livrându-se fără rezerve – ca scriitoare debutantă – judecăţii acestuia, doar că „Maestrul" întruchipează aici autoritatea masculină legitimă, nediscreţionară, fiind considerat ca un *pater* protector (nu opresor!), cu vederile reformistului. Rămânem – şi la Zburătorul – în interiorul unei logici a dominaţiei Tatălui, însă a unei dominaţii discrete pe care scriitoarele fidele cercului (cu excepţia Hortensiei Papadat-Bengescu) nu numai că o acceptă tacit, ci într-un fel, parcă nesigure de ele însele „în absenţa stăpânilor", o caută ca pe un punct de reper. Dacă o autoare ca Ioana Postelnicu află la Zburătorul o cale de evaziune din închisoarea conjugală, deschizându-i-se „providenţial" perspectiva unui mediu propice cultivării propriei individualităţi multă vreme puse între paranteze, independenta Ticu Archip – profesoară celibatară – descoperă la cenaclul patronat de E. Lovinescu o mare familie, un substitut al acelei familii pe care, probabil, şi-ar fi dorit-o, pentru a i se dedica total, cu frustrarea de a nu-şi putea consuma rezervele de devoţiune. Scriitoarea afirmă că Zburătorul este singurul cerc unde se simte cu adevărat bine şi descrie aproape pasional „spiritul (...) de largă înţelegere, de stimă pentru o idee străină", „spiritul acesta unic de credinţă" în puterea literaturii pe care Lovinescu l-

103 Ioana Postelnicu, Seva din adîncuri, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 206.

104 Ibidem, p. 207.

ar fi imprimat discuţiilor din cenaclu1. Sau:

„Nu se poate bănui pasiunea şi răbdarea cu care şeful cenaclului Zburătorul scormoneşte vorbele scrise în căutarea paietelor fosforescente.

Trebuie văzut la lucru, trebuie auzit în fiecare duminică (...) cerând explicaţii, dând interpretări, împrumutând viziuni”[105106].

În biroul criticului – îşi aduce aminte şi Cella Serghi, care pătrunde prima oară în cenaclu abia prin 1938 (după apariţia romanului său de debut), moment pe care îl aşteptase ani de-a rândul – „te simţeai (...) departe de tot ce era, dincolo de acea casă, şi nedreptate, şi persecuţie, şi cancanuri”[107]. E o privire idealizatoare, împărtăşită de multe dintre frecventatoarele cenaclului şi motivată într-o oarecare măsură şi de faptul că acestea văd în Lovinescu nu doar *criticul* – delacare aşteaptă o confirmare a talentului lor literar –, ci şi *omul* – căruia deseori i se confesează şi la care apelează chiar şi în chestiuni (mai prozaice) de subzistenţă. Jurnalul lui Lovinescu este înţesat de însemnări precum: „Lucia Demetrius – a fost respinsă la examen de impiegat”, „Sorana Gurian cată loc de asistentă la un dentist”, „Sanda Movilă (...) şi eternele sale doleanţe materiale şi, de data asta, şi amoroase”, „Întâlnit cu Sanda Movilă, aruncată de la Instrucţie (antilegionară) la coordonare”, „Cella Serghi – mizeriile financiare ale vieţii”, „Popea, 5 – 7, profund absentă descompusă, pentru mici lucruri casnice. (...) Visite en dame désabusée”.

Dar privirii pline de maliţie a unei Henriette Yvonne Stahl atmosfera „familială” de la Zburătorul i se arată în culori mai puţin idilice: „Acolo erau tot felul de intrigi amoroase şi altele” 1. Afirmaţii nu tocmai lipsite de

---

105 F. Aderca, „De vorbă cu d-ra Ticu Archip”, în Adevărul literar si artistic, an. IX, nr. 461, 6 oct. 1929, p. 2.

106 Ticu Archip, „«Sburătorul» văzut de...”, în Vremea, an. V, nr. 232, p. 7.

107 Cella Serghi, „E. Lovinescu evocat de...”, în 13 Rotonde, Muzeul literaturii române, Bucureşti, 1976, p. 96.

fundament – dacă răsfoim „detectivistic” *Agendele* lovinesciene sau diferite volume cu caracter confesiv al unor interbelici. Tot Henriette Yvonne Stahl, mărturisindu-şi fără înconjur aversiunea de o viaţă faţă de autoarea *Hallipilor*, îşi aminteşte:

„(...) eram prietenă cu Titi Bălăcioiu, de o calitate extraordinară, nevasta lui Lovinescu, şi nu cu Hortensia Papadat-Bengescu. Din această cauză am evitat mereu să merg acolo. Mă enerva Hortensia Papadat-Bengescu, care apărea ca o matroană, se instala în faţă şi, cu privirea zâmbitoare, studiată şi falsă, încerca să stăpânească auditoriul şi pe Eugen Lovinescu. Faptul că din cauza acestei prezenţe nu putea veni niciodată prietena mea Titi Bălăcioiu la cenaclu mă scotea din sărite”[108109].

III.2.5. Hortensia Papadat-Bengescu la *Zburătorul*

Potrivit unei anecdote vehiculate de texte memorialistice mai vechi sau mai noi, ataşamentul criticului faţă de această familie secundă – a Zburătorului – ar fi fost atât de puternic, încât nici chiar evenimentul naşterii unicei fiice, Monica, petrecut în timp ce Hortensia Papadat-Bengescu citea un fragment de proză, nu l-ar fi putut determina să întrerupă lectura din cenaclu. Însemnările din *Agende* arată însă că lucrurile s-au petrecut un pic altfel: Monica se naşte într-o zi de luni („la 9 dimineaţă, după mari dureri”[110]), Hortensia citise cu o zi înainte „cu mare succes” un fragment de roman... Deşi este încă din primii săi ani o răsfăţată a cenacliştilor – care îi aduc cadouri, o scot la plimbare (mai ales doamnele!) sau îi dedică versuri la aniversare[111] –, fiica criticului

108 Vezi Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, Biografii posibile, Vol. I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

109 Vezi: Mihalea Cristea, Despre realitatea iluziei, Ed. Minerva, 1996, p. 163

110 „Sbur\torul”. Agende literare, Vol. I, ed. cit., p. 28

111 Este binecunoscut grupajul de „Versuri pentru Monica” dedicat fiicei criticului cînd aceasta nu împlinise încă trei ani şi publicat în Sbur\torul, an. IV, nr. 4, iunie 1926 - găsim aici cinci poeme „pentru Monica” semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, F. Aderca, Sanda Movilă, G. Nichita şi Mia Frollo. Un articol pe această temă a scris

păstrează (cum reiese din mărturisirile sale de jurnal şi din la *apa Vavilonului*), poate nemărturisită direct, o amintire nu întotdeauna luminoasă a Zburătorului, lăsând a se înţelege că existenţa acestui cerc cu o marcată componenţă feminină ar fi frustrat-o întrucâtva de cuvenita atenţie paternă (după cum, într-un alt plan, ar fi influenţat malign relaţiile părinţilor). La maturitate, fiica ultragiată evită sistematic să scrie despre doamnele care au frecventat cenaclul sau se pronunţă cu un dispreţ suveran. (Despre Lucia Demetrius, de exemplu, Monica Lovinescu scrie doar ca despre autoarea care, în anii '50, a pactizat cu regimul comunist1. Ioana Postelnicu şi Cella Serghi sunt tratate, în câteva însemnări de jurnal, ca scriitoare complet lipsite de talent. De Ticu Archip, cea care – aflăm din *Agende* – o ducea în copilărie „la Moşi", împreună cu Hortensia, pare să fi uitat. Iar o Sanda Movilă sau o Mărgărita Miller-Verghy aproape că nu există pentru Monica Lovinescu. În privinţa *literaturii* Soranei Gurian – autoare pe care, la începutul anilor '50, o întâlneşte destul de des în anumite cercuri pariziene şi a cărei legatară testamentară devine – se exprimă parcimonios.) Într-un efort de obiectivare, îi dă cezarului ce este al cezarului atunci când vine vorba despre Hortensia Papadat-Bengescu, dar din felul (oscilând între glacialitate şi ironie) în care o evocă pe scriitoarea atât de preţuită de E. Lovinescu rezultă resentimente abia stăpânite. Înfăţişând în pagini de jurnal, prin 1962, duminicile petrecute în copilărie la Zburătorul, „cu vreo păpuşă sau o pisică în braţe", printre oameni care, citindu-şi creaţiile, „la rândul lor (...) păreau că se joacă de-a ceva", Monica Lovinescu îşi aminteşte de Hortensia ca de o persoană mai degrabă dezagreabilă – din faţa căreia resimţea impulsul de a fugi, plictisită de lectura interminabilă a scriitoarei şi iritată de „glasul uneori strident, în acelaşi timp monoton, deseori artificial (...), care psalmodia îndelung". Dar:

„Mai fugeam de Hortensia şi din alte motive. Cum da

Ioana Pârvulescu : vezi „Cadouri pentru Monica", în România literar\, nr. 45, 12-18 noiembrie 2003.

de mine, mă lua în braţe şi-şi proptea afectuos bărbia de capul meu. Ori, avea în bărbie un fir de păr, care mi se părea mereu că mă înţeapă. În plus, ne trimitea la zile mari aceleaşi flori care cadrau cu numele ei: hortensii. Din pricina cărora nu-mi plăcea nici numele. Dar ori de câte ori fugeam din birou, aveam remuşcări, deoarece simţeam că, dacă nu izbutisem să car după mine pe nimeni în camera de alături (de mama, nici nu putea fi vorba, ea doar primea) să-mi spună o poveste mai pentru vârsta mea, era tocmai pentru că povestea din birou îşi avea tâlcul ei pe care-l ghicisem doar din atenţia încordată a celor care ascultau”[112][113].

Cât priveşte natura relaţiei presupus privilegiate a Hortensiei („stăpână pe inima şi mintea tatii din anii ’20 şi ceva”, notează M.L.[114]) cu amfitrionul de la Zburătorul, edificatoare ar fi corespondenţa epistolară a celor doi – foarte consistentă, se pare –, încă needitată. Scrisorile lui E. Lovinescu adresate Hortensiei au fost salvate, în anii comunismului, de Ileana Vrancea, care le-a scos din ţară şi le-a înmânat

Monicăi Lovinescu la Paris (primind ulterior din partea acesteia nişte fotocopii):

„Lungă misivă de la Ileana Vrancea. (...) Ar dori să publicăm împreună corespondenţa dintre tata şi Hortensia Papadat-Bengescu, mai precis scrisorile lui către H.P.-B. (...). Una dintre noi să scrie prefaţa, cealaltă postfaţa. Nici gând. Cum poate să-şi închipuie că aş fi în stare să comentez iubirile tatii, chiar dacă aparţin şi literaturii?” 1

Paisprezece piese ale corespondenţei în discuţie (datând, cu o singură excepţie, din perioada 1930 – 1939)

---

112 Vezi Unde scurte II. Seismograme, Ed. Humanitas, 1993, pp. 162-164.

113 Monica Lovinescu, Unde scurte. Jurnal indirect, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 54.

114 Idem, Jurnal. 1998-2000, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 383.

au apărut totuşi într-un volum de *Scrisori şi documente*[115116], la începutul anilor '80. Fără să confirme ipoteza (nu se ştie cât de fondată a) unei legături sentimentale, scrisorile sugerează o tandră prietenie intelectuală şi o afecţiune matură. De la Fălticeni, unde se retrage în fiecare vară, criticul îi trimite scriitoarei favorite sugestii utile şantierului ei literar ori veşti despre cărţile la care lucrează el însuşi.

Într-o scrisoare din august 1934[117], Lovinescu îi aduce aminte preţuitei scriitoare că în toamnă o aşteaptă „une «rentrée» şi un rol activ la înălţimea unei noi generaţii sburătoriste" care o admiră. Fiecărui tânăr scriitor nou venit în cercul Zburătorului, criticul nu omite să-i recomande – nu doar cu entuziasm, dar şi pe un ton uşor imperativ – cărţile „doamnei Hortensia Papadat-Bengescu"; şi e foarte încântat să poată însemna în jurnal propoziţii ca: „Tinerii Zaharia Stancu şi Goran au descoperit pe H.P.-B". O mustră pe Cella Serghi când aceasta recunoaşte nonşalant că încă nu a citit-o pe autoarea *Hallipilor*:

„— Vezi, dumneata ai scris o singură carte care de-abia a apărut, şi doamna Papadat-Bengescu a citit-o şi vrea să te cunoască.

Pe urmă mi-a arătat fotografia ei. S-ar fi spus că nu are nimic mai de preţ în toată casa.

— E foarte frumoasă! am exclamat.

— Distinsă! m-a corectat maestrul"[118].

Ioana Postelnicu are de suportat o lecţie

115 Monica Lovinescu, Jurnal. 1994-1995, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 248. În O sută de zile cu Monica Lovinescu (Ed. Vremea, Bucureşti, 2008), Doina Jela relatează o discuţie avută cu fiica criticului, de unde rezultă că aceasta ar fi distrus, spre sfîrşitul vieţii, scrisorile cu pricina - o copie a lor ar fi rămas, totuşi, în posesia Ilenei Vrancea.

116 E. Lovinescu, Scrisori si documente, Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi indice de Nicolae Scurtu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, pp. 238-247.

117 Ibidem, p. 240 şi urm.

118 Cella Serghi, Pe Jirul de păianjen al memoriei, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 232.

asemănătoare când îl vizitează pentru prima dată pe Lovinescu. Dar, spre deosebire de Cella Serghi, se poate lăuda mai târziu că „maestrul" i-ar fi permis să ocupe fotoliul (celebrul fotoliu al) Hortensiei când aceasta, „fiind mai mult suferindă, venea foarte rar" la cenaclu1. Altminteri, în alte împrejurări, Popea (cum o alintă criticul pe Ioana Postelnicu) se vede nevoită să-şi recunoască, în foru-i lăuntric, inferioritatea în faţa siguranţei de sine a Hortensiei: invitată adesea, alături de alţi scriitori fideli cercului, să prânzească împreună cu maestrul.

„Eram plină de mirare de conversaţia doamnei Bengescu. Nu ştiu cum vorbea. Nu pot reproduce nicio frază, nicio idee. Vorbea din vârful buzelor, parcă în cimilituri. Şi după fiecare propoziţie, gângurea, râdea. Cred că eram siderată de personalitatea ei. (...) Era o *doamnă mare*, pentru care Lovinescu avea sentimente fără reproş"[119120].

Asupra mai tinerelor scriitoare prezenţa „marii europene" exercită o (suplimentară) acţiune inhibitorie. Timida Lucia Demetrius nu va putea uita, de pildă, că succesul primei sale lecturi la Zburătorul a fost umbrit de „primirea sărbătorească"[121] ce i s-a făcut Hortensiei, revenită după mai multe luni de absenţă.

Dacă celelalte doamne participante la cenaclu obişnuiesc să se retragă într-un ungher mai discret al odăii, „pe divan, printre perinele brodate"[122], Hortensia tronează maiestuoasă în fotoliul din faţa biroului. În mod semnificativ! – căci ea este singura autoare care s-a desprins, fără niciun fel de reticenţe şi de inhibiţii, de plutonul doamnelor de la Zburătorul. E o evidenţă: singură Hortensia Papadat-Bengescu nu are nevoie de indulgenţa galantă a criticii – exclusiv masculine la acea dată –, iar locul său central în cenaclul patronat de Lovinescu e perfect justificat printr-o operă care nu este doar aceea a

119 Ioana Postelnicu, Seva din adîncuri, ed. cit., p. 216.
120 Ibidem, p. 223.
121 Lucia Demetrius, Memorii, Ed. Albatros, Bucureşti, 2005, p. 205.
122 Ieronim Şerbu, op. cit.,p.19.

„romancierei femeilor”.

În epoca sa de glorie – coincizând cu lunga epocă a Zburătorului –, Hortensia Papadat-Bengescu intrigă şi fascinează, trezeşte simpatii şi antipatii, e foarte activă şi mai ales – o spune Cella Serghi, una dintre contemporanele (deloc îngăduitoare) care au încercat fără succes să o concureze – „tulburător de vie”. La cenaclul lui Lovinescu ea găseşte, ca şi alte autoare, o familie ideală; dar – iarăşi spre deosebire de celelalte doamne! – o familie în care se integrează fără a se simţi datoare să se supună la modul „feminin” vreunei autorităţi, fie şi aceea a criticului-gazdă, cu care comunică de pe poziţii egale. Acceptă cu luciditate sugestii, însă, ea însăşi spirit creator, pare că refuză – cu discreţie – să se lase modelată de un Pygmalion: este chiar motivul pentru care părăseşte ambianţa de la *Viaţa românească*. De aceea, observaţia lui Sorin Alexandrescu[123] potrivit căreia recomandările lovinesciene ar fi acţionat „castrator” asupra scriitoarei („Cum altfel poate fi numită operaţia prin care Lovinescu corectează începuturile «greşite» ale primelor cărţi ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducând-o pe calea cea bună a prozei obiective?”) mi se pare atacabilă. O atare afirmaţie se întemeiază pe câteva simple presupoziţii considerate în mod sofistic drept evidenţe. Anume că: 1) scrisul autoarei nu ar fi suferit transformări esenţiale dacă nu ar fi avut loc întâlnirea cu Lovinescu; 2) maniera „obiectivă” în care au fost concepute cărţile de maturitate ale Hortensiei este rezultatul artificial al unor imperative din afară; 3) proza autoarei ar fi „trebuit” să cantoneze în zona autoanalizei şi a tematizării cvasiexclusive a feminităţii/” feminităţilor”, întrucât 4) există un specific al „prozei feminine”, a cărui transgresare ar echivala cu depersonalizarea – ca o consecinţă directă a defeminizării –, cu inautenticul, cu – în termenii criticului invocat – „castrarea”. În pledoaria profeministă a lui Sorin Alexandrescu este decodabilă abordarea unui discurs

123 Vezi Sorin Alexandrescu, „Alunecosul, necesarul feminism”, în Identitate în ruptură, Ed. Univers, Bucureşti, 2000, p. 310.

specific feminismului diferenţei – inaparent (poate şi involuntar) discriminatoriu – ce postulează ca necesară afirmarea, în literatura femeilor, a unei opoziţii tranşante faţă de ceea ce nu îi este specific, faţă de ceea ce ar caracteriza, în mod natural (!), literatura „opresorului”, literatura „masculină”. În acest context, naraţiunea obiectivă – componentă a unei construcţii de tip raţionalist – este considerată ca o falsă opţiune a Hortensiei, improprie structurii profunde a scriitoarei.

Prejudecata influenţei covârşitoare exercitate de mediul sburătorist (şi mai ales de E. Lovinescu) asupra Hortensiei îşi va fi găsit argumente şi în anumite confesiuni ale autoarei, care s-ar cuveni însă luate *cum grano salis*:

„Evoluţia mea către romanul epic a fost determinată de cercul «Zburătorului». După ce dramatizasem *Lulu*, îmi făgăduisem oarecare odihnă, când, spre uimirea mea, domnul E. Lovinescu a anunţat, la una din şezătorile de duminică după-amiază, că «doamna Papadat Bengescu va scrie un roman obiectiv». Odată cu dumneavoastră am aflat şi eu vestea” 1 – relatează scriitoarea în dialogul binecunoscut cu F. Aderca. Tot aici ea susţine (poate cu o modestie jucată şi cu o reverenţiozitate ce va fi conţinând şi un grăunte de formalism) că, dacă „tot timpul cât am colaborat la *Viaţa românească* eram stăpânită de un simţământ ciudat: mă credeam perfectă”, la Zburătorul, dimpotrivă, „sunt stăpânită de un sentiment umil: mi se pare că sunt încă perfectibilă”. Dar importantă este precizarea care urmează imediat după această frază, atenuându-i vădit „umilitatea”:

„Evident, simţirile mele sunt în afară de natura cercurilor în care am lucrat, şi lor le datorez nenumăratele pagini adunate în atâtea volume scrise şi alte câteva nescrise”.[124]

Scenariul conform căruia proza acestei autoare ar fi fost deturnată din albia subiectiv-lirică a *Apelor adânci* de

---

124 F. Aderca, „De vorbă cu doamna Hortensia Papadat-Bengescu”, în Contribuţii critice, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 138.

o (presupusă) intervenţie de mână forte a lui E. Lovinescu nu are, în realitate, o atât de mare îndreptăţire cum am putea crede – influenţaţi de o întreagă tradiţie a exegezei Hortensiei Papadat-Bengescu. Salutată de unii ca o izbândă, privită cu regret de alţii, mai târziu, din anii ’80 încoace – din momentul când pot fi semnalate primele încercări de revalorizare a prozelor de început ale autoarei –, atât de frecvent enunţata „trecere de la subiectiv la obiectiv” (clişeu exegetic greu de ocolit), de la disecţie la construcţie, este totuşi opţiunea unei scriitoare mature, nicidecum rezultatul unei (sterilizante) intervenţii pe un corp textual docil.

IV

Hortensia Papadat-Bengescu, „romanciera femeilor”.

IV. 1. „Sufletul feminine” *vs*„Sufletul *celorlalţi*”.

O observaţie recurentă în exegeza Hortensiei pare a sugera că un talent înnăscut, spontan (mai degrabă decât o matură voinţă de elaborare) i-ar fi impus autoarei o scriitură simplă ce înfăţişează fără să problematizeze – alunecând uneori în lirism – universul unei feminităţi larvare sau, în orice caz, definite aproape exclusiv de sensibilitate (în dublu sens, de „senzaţie” şi de „sentiment”). Dar autoarea nu se mulţumeşte *să descrie* simple drame feminine. Prin tot ceea ce scrie, ea (re) pune în discuţie noţiunea însăşi de feminitate: încearcă să înţeleagă mentalităţi, mecanisme de gândire, examinează prejudecăţi, făcând să se deruleze, ca într-un fel de fototecă, imagini mai mult ori mai puţin stereotipe ale feminităţii, aşa cum s-au înrădăcinat acestea în mentalul colectiv, modelate de societate şi de o îndelungă tradiţie culturală. Şi, făcând să ruleze aceste imagini, autoarea strecoară adesea printre rânduri comentarii de o ironie mordantă.

Este lesne sesizabilă astăzi în proza Hortensiei Papadat-Bengescu o intenţie de demontare a unor stereotipuri privind femeia şi feminitatea, intenţie pe care critica, refuzându-i din start autoarei dimensiunea reflexivităţii, a trecut-o sub tăcere. În faptul că autoarea se

preocupă obsesiv de explorarea condiţiei feminine, exegeţii de ambe sexe au văzut un corolar al lipsei de apetit pentru eveniment, pentru dinamism – pentru proza bine articulată epic – şi totodată pentru anumite semnificaţii majore, trăsături presupuse a fi cvasi-exclusiv definitorii pentru scriitura „virilă”. În corespondenţa cu Ibrăileanu scriitoarea – încă în etapa tatonărilor nuvelistice – explică de ce e interesată (deocamdată!) de transcrierea propriei subiectivităţi mai mult decât de „sufletul celorlalţi”, de explorarea „sufletului feminin” mai mult decât de „fapte”, de marile evenimente pe care, în general, bărbaţii de provoacă şi le controlează.

„Da! Mă intereseează mult şi sufletul celorlalţi, mă pasionează chiar, îi privesc neobosit şi ochiul meu vede toate firele cât de încâlcite care mână faptele lor exterioare şi viaţa lor internă. Dacă nu scriu încă de ei nimic, e fiindcă sunt la o epocă când sunt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ţine? Nu prea mult. Ştiu să mă stăpânesc (...). Voi scrie atunci poveştile celorlalţi. Şi iată-mă gata să plâng la ideea acestei viitoare abnegaţiuni. Acum însă, chiar când uneori scriu la persoana a treia, e o operaţiune făcută în urmă (...)”. 1

În *Femei, între ele* – una dintre cele mai autoreferenţiale proze ale scriitoarei – citim o explicaţie similară a acestei opţiuni incipiente pentru o proză dedicată cvasi-exclusiv analizei subiectivităţii feminine:

„Studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbaţi faci înconjurul faptelor şi faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poţi pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize”[125126].

---

125 Fragmentul este extras dintr-o scrisoare datată 19 februarie 1914. A se vedea Scrisori către G. Ibrăileanu, vol. I, ed. cit., p. 36.

126 Hortensia Papadat-Bengescu, „Femei, între ele”, în volumul Nuvele. Povestiri, Ediţie de Eugenia Tudor, Repere istorico-literare alcătuite de Viola Vancea, Antologie alcătuită în redacţie de Mihai Dascăl, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980,

Pe de altă parte, tot în Femei, între ele se insinuează în ţesătura textului sugestia că viaţa Femeii, cu acel „deficit colosal de existenţă”, nu poate fi povestită (e inenarabilă...), ea poate fi doar evocată, într-un soi de „poezie a mătăsurilor cu colori stinse” şi a clarobscurului. În mijlocul unor doamne care încearcă să-şi umple cu poveşti despre ele însele timpul dilatat parcă incredibil al unei după-amiezi de vacanţă petrecute pe terasa unui hotel, personajul narator al acestei bucăţi prozastice, o siluetă feminină fără contur precis şi fără biografie (ca şi Laura din *Balaurul*, ca şi Mini din *Fecioarele despletite*), recunoaşte, cum recunosc şi colocutoarele sale, că i-ar fi imposibil să povestească altceva în afară de întâmplările plăsmuite de propria-i imaginaţie:

„— Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sunt din acele fiinţe care privesc numai cum trăiesc ceilalţi. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiţi la alţii şi n-am băgat de seamă ce mi se întâmplă mie. Aş putea mai uşor să vă spun, cu experienţa mea de privitor, că dama cu pălărie neagră şi rochie albă e în afinitate simpatică cu jacheta cu careuri mici şi pălărie moale, după simptome imperceptibile de privire şi după armonia involuntară a paşilor, care se încrucişează la plimbare în acelaşi loc, decât aş putea să vă istorisesc ceva personal. Am un deficit colosal de existenţă”[127].

Nu trebuie uitat că în proza primelor două decenii ale secolului trecut (dar şi puţin mai târziu) interesul pentru interioritatea feminină nu era deloc o banalitate, cu atât mai mult cu cât acest interes venea din partea unei autoare. Şi că până la acea dată literatura noastră furnizase – cu rare şi prea puţin semnificative excepţii – doar reprezentări masculine ale feminităţii. În acest context, autoarea *Femeilor între ele* va fi intuit că exprimarea de sine, prin literatură, a femeii răspundea nu doar unor impulsuri interioare egocentrice, dar şi unor necesităţi obiective: venise vremea ca femeia să devină ea

---

p. 80

127 Ibidem,p.85.

însăşi, din obiect al contemplaţiei, subiect contemplator, oferind propria versiune literară (nu literaturizantă!) a feminităţii.

Predominanţa temelor şi subiectelor „feminine” în proza Hortensiei Papadat-Bengescu se explică, apoi, şi prin aceea că, prin forţa împrejurărilor, autoarea – captivă a unui mediu patriarhal – este obligată să se mărginească la investigarea acelor zone la care putea avea acces o femeie născută în secolul al XIX-lea şi a cărei viaţă se consuma în limitele gineceului familial sau monden. Acestei doamne încă tinere care hotărâse că trebuie să devină scriitoare nu i se oferă, ştim bine, posibilitatea de a călători, de a cunoaşte oameni şi medii variate, închisă fiind, simbolic, în cercul strâmt al existenţei feminine: era inevitabil, deci, ca ea să aşeze în centrul scrierilor sale Femeia, cu meschinăriile şi sublimul ei, cu deziluziile, frustrările, angoasele şi deficitul său de existenţă. E posibil de asemenea ca entuziasmul scriitoarei (exprimat prin vocea unor personaje) faţă de o civilizaţie în întregime edificată de bărbaţi să fi fost interpretat un pic cam pripit ca elogiu al eroului civilizator. Frazele entuziaste ale unui personaj precum Mini (în *Fecioarele despletite*), care par a-i proslăvi pe constructorii Cetăţii Vii, lasă totuşi suficient loc decepţiei, frustrării, amărăciunii celei căreia i s-a refuzat bucuria acţiunii în virtutea condiţiei sale feminine pe care tradiţia o asociază cu pasivitatea, cu slăbiciunea, cu marginalitatea.

IV. 2. Corp/corporalitate

Drama eroinelor acestei autoare vine din recluziune. Resemnate sau revoltate, ele sunt captive ale propriului corp, tot astfel cum sunt captive ale familiei. Corpul presupune, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, fie definitiva opţiune pentru contingenţă a unor personaje feminine incapabile de autodepăşire (ca Lenora Hallipa, Coca Aimée, Sia, Aneta Pascu, Ninon Dragu şi atâtea altele), fie o incurabilă schizoidie, un permanent conflict între „trupul sufletesc” şi trupul de carne şi de sânge, între individualitate şi societatea coercitivă (ca în cazul Diei

Baldovin, al feministei Nory, al lui Mini, al Manuelei sau al Laurei din *Balaurul*), fie blocarea într-o frigiditate apatică, acceptarea resemnată a propriei sorţi (ceea ce explică atitudinea unor personaje ca „buna Lina”, *madame* Ledru – din *Femeile între ele* – sau Elena Drăgănescu). Pentru personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu experienţele esenţiale sunt experienţe ale corpului – asumate sau nu, sursă de împlinire ori de frustrare.

Uzând de imaginea-clişeu a contrastului dintre „femeia fizică” şi „bărbatul metafizic”, codurile misogine îi refuză corpului feminin orice conţinut spiritual, atribuindu-i în schimb o sensibilitate exacerbată şi un enorm deficit de conştiinţă de sine. În replică polemică, autoarea *Ciclului Hallipilor* propune metafora „trupului sufletesc”, capabilă să reumanizeze imaginea unei feminităţi privite, prin tradiţie, ca instinctuală, autist-senzuală, cvasi-inconştientă. Deşi în ansamblu foarte favorabilă scriitoarei, critica i-a reproşat dezinteresul pentru „finalităţile îndepărtate ale universului” (G. Călinescu), pentru problema cosmosului, pentru frământările de substanţă metafizică. Verdictul critic a exilat literatura Hortensiei Papadat-Bengescu în zona considerată minoră a dramelor feminine – chiar dacă, nu de puţine ori, i-a recunoscut o anume „virilitate” a scriiturii. Ceea ce nu prea s-a observat a fost faptul că acestei scriitoare corpul şi corporalitatea îi furnizează mai mult decât pretextul pentru imaginarea unor destine feminine, viziunea cu totul lipsită de iluzii asupra unei lumi situate sub semnul bolii şi al mizeriei amorului conducând-o, în fond, spre o reflecţie asupra umanului. Marea dramă pusă în scenă de cărţile Hortensiei Papadat-Bengescu este aceea a unei modernităţi în criză, aflate în căutarea identităţii, drama unei umanităţi reificate, lipsite de perspectiva transcendenţei, drama corpurilor fără suflet (sau în conflict cu acesta), drama sufletelor moarte. E aproape de neînţeles că i s-a putut reproşa absenţa unei dimensiuni metafizice tocmai unei opere impregnate – chiar din faza începuturilor tatonante – de intuiţia morţii.

În proza acestei autoare corpul este privit din variate perspective (uneori contradictorii, trecând de la fascinaţie la repulsie şi invers) şi surprins în variate ipostaze. Există mai ales în prozele de început ale Hortensiei, cele estetizant-nietzscheene (*Marea*, *Dorinţa*, *Sephora*, *Vis de femeie*, *Lui Don Juan, în eternitate îi scrie Bianca Porporata*), o analiză poetiza (n) tă – şi în acest context trebuie subliniat cuvântul „analiză” – a senzaţiei de plinătate existenţială conferite de explorarea trupescului şi de cufundarea în apele când domoale, când învolburate ale bucuriilor simple. Eroinele de fum ale acestor proze nu doar că trăiesc cu acuitate senzaţia imediată, dar o şi contemplă; reflecţia şi autoreflecţia însoţesc permanent o poezie a elementarităţii – şi nu întâmplător imaginea dansului dionisiac sau a trupului-ispită este concurentă cu metafora oglinzii. Poezia corporalităţii trece cu uşurinţă de la tonalităţile înalte ce exaltă splendoarea cinică a trupului tânăr/ sănătos la o tonalitate grav melancolică în acord cu reflecţia asupra perisabilităţii; precum şi de la imaginea pregnantă, de o concreteţe crudă, a corporalităţii (înfloritoare ori, dimpotrivă, în disoluţie; reale sau – ca în *Vis de femeie* şi *Dorin*] *a* – spectrale) la fantasma „ţării fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului”. „Ciudate sezoane… ore… minute ale cărnii! Ciudate taine ale trupului!” – exclamă cineva în *Marea*, proză din care criticii au citat cel mai adesea secvenţe construite pe sugestia unui erotism dezinhibat, neobservând că pe cât de intens şi de agresiv chiar este senzualismul unor pasaje din *Marea* (dar observaţia ar putea fi extinsă şi asupra altor proze ale autoarei din aceeaşi perioadă), pe atât de insidioasă este, în alte pasaje, premoniţia unei corporalităţi în declin. Un spectacol grotesc îi oferă hipersensibilei prietene a Alinei trupul unor femei vârstnice zărite la plajă:

„Închipuieşte-ţi două babe încreţite, scofâlcite, două ruine. Erau conştiincioase şi nenorocite. Una şedea ca o mucenică jos pe nisip la apa mică, cu braţele în cruce pe piept, într-un gest cobitor; cealaltă, mai voinică, cu mâinile

încreţite, lua apă în pumni şi i-o punea pe spate.

Să cari pe acea ruină, cu nemernicia pumnului tremurător, apa mării ca să speli bătrâneţea!" 1

Autoarea acestor sumbre reflecţii descrie, în epistolele destinate Alinei, morţi fastuoase ori meschine, reale ori imaginare, sinucideri absurde, astfel încât de la o pagină la alta *Marea* devine un tot mai bogat album cu imagini thanatice, etalate cu voluptatea unei estetici negre. O singură îndoială o încearcă pe eroină în ajunul unui gest decisiv: „Numai de nu m-ar azvârli la mal, valul sărat... de asta mi-e frică, de cadavrul meu hidos, reîntors pământului de care a fugit"[128][129].

Metafora „trupului sufletesc" îşi are originea în aceste prime poematice naraţiuni publicate de autoare; însă în *Fecioarele despletite* fantasma cu pricina nu este, cum s-a spus, un reziduu liric, ci pandantul unor obsesii thanatice de care exegeza Hortensiei Papadat-Bengescu nu poate face abstracţie[130]. Desigur, uneori interogaţiile privind posibilitatea unei existenţe (pur spirituale) dincolo de trupul supus descompunerii sunt formulate naiv. Eroina din *Lui Donluan*... îşi mărturiseşte credinţa în „metempsihoze şi transmisiuni". Iar în o *pasăre* autoarea brodează pe marginea unui motiv banalizat, „pasărea sufletului (...) în încăperea trupului": „locuinţă (...) pierdută a sufletului", trupul e „dus şi aruncat în pământ" – „Dar sufletul care plecase îşi va mai aşeza aiurea lăcaş?"[131]. Revenirea unor atari interogaţii – exprimate

---

128 Hortensia Papadat-Bengescu, „Marea", în Opere I, Ediţie şi note de Eugenia Tudor, Prefaţă de Constantin Ciopraga, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 46.

129 Ibidem,p.52

130 Anton Holban a descris în detaliu mecanismele acestei obsesii thanatice într-un eseu din 1932 publicat în patru numere succesive din România literar\ : „Viaţa şi moartea în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu". Eseul poate fi găsit şi în : Anton Holban, Opere III, ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 9-61.

131 Hortensia Papadat-Bengescu, „O pasăre", în Opere I, ed. cit., p. 82

uneori naiv, alteori subtil – de-a lungul operei Hortensiei Papadat-Bengescu indică o preocupare constantă pentru ceea ce transgresează lumea vizibilului şi totodată arată că universurile de o materialitate opacă, apăsătoare, imaginate de scriitoare ar trebui situate (exegetic) în orizontul unei acute sensibilităţi metafizice. Inteligenta artistică a autoarei face ca acestor întrebări/provocări să nu li se dea un răspuns tranşant. La prima vedere, scepticismul şi viziunea unui transcendent vid par a atârna mai greu în balanţă. Sunt însă chiar în proza de maturitate a Hortensiei personaje care, ca Dia Baldovin din *Rădăcini*, îşi îngăduie „elanuri către o prezenţă invizibilă, gânduri despre eternitatea imaterială a fiinţelor şi despre realitatea materială a spiritului” 1 – gânduri pe care i le-ar împărtăşi neîndoielnic Mini, exploratoarea unui „trup integral al sensibilităţei”.

Noţiune vagă, ieşită din imaginaţia unui personaj cu sensibilitate de artist, cum este Mini, „trupul sufletesc” lasă loc pentru speculaţii în marginea imponderabilului şi a inefabilului, părând a însemna mai mult decât o structură psihică, mai mult decât o anexă abstractă a organicului, a trupului de carne şi sânge. De aceea, deşi sustenabilă şi ingenioasă, ipoteza unei analogii între „trupul sufletesc” şi inconştientul psihanalitic – ipoteză avansată de G. Brătescu[132] este oarecum limitativă:

„Ne întrebăm dacă nu cumva «trupul sufletesc» desemnează, de fapt, o structură psihică insesizabilă cu mijloacele conştiinţei dar bine constituită din punct de vedere funcţional, ceva care poate evoca inconştientul psihanalitic, acea formaţiune plină de dinamism, dar având o organizare de dimensiuni precise. De aici tensiunile şi dramele ce se produc datorită neconcordanţei dintre «trupul sufletesc» şi eul activ al individului său, ca să folosim schema elementară psihanalitică, dintre impulsurile inconştiente şi instanţele conştiente”.

---

132 Hortensia Papadat-Bengescu, Rădăcini, Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi note de Gheorghe Radu, Prefaţă de Dana Dumitriu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, vol. I, p. 229.

Într-un studiu recent, Simona Sora apreciază că „trupul sufletesc” – „probabil cea mai importantă *metaforă corporală* a perioadei interbelice” – ar reprezenta o soluţie de depăşire a „cartezienei separaţii între suflet şi corp”, într-un sens imanentist („sufletul e trupul”) apropiat de actualele teorii corporaliste – discutate, la noi, şi transpuse în practica ficţională de un prozator precum Gheorghe Crăciun[133]. Preluând polemic sugestia mai înainte citată a lui G. Brătescu, autoarea *Regăsirii intimităţii* opinează că „trupul sufletesc” „ar corespunde mai degrabă «minţii corporale», concept impus de psihologul american

William James şi care se opune inconştientului psihanalizei” (întrucât inconştientul freudian ar fi o noţiune incompatibilă cu dinamismul procesului introspectiv). Este o interpretare posibilă, între altele, probabil la fel de valabilă ca aceea pe care – trecând în revistă cu nerv o serie de „glosări critice” în marginea „trupului sufletesc” – Simona Sora o respinge (cu o ironie subînţeleasă): noţiunea în discuţie „părea să vină mai degrabă din buddismul oriental şi din teoriile nondualiste ale *Advaita Vedânta* decât din filosofia occidentală”.

Pentru Hortensia Papadat-Bengescu, problema corpului este deopotrivă etică, estetică şi metafizică. În acest punct, s-ar impune câteva precizări. Trebuie să distingem mai întâi între, pe de o parte, proza introspectivă practicată la noi în perioada interbelică de autori precum Anton Holban, Camil Petrescu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastián şi, pe de alta, proza de introspecţie a unor Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Cella Serghi, Sanda Movilă, Ticu Archip, Anişoara Odeanu, Sorana Gurian sau Henriette Yvonne Stahl, dar şi, poate la fel de feminină, aceea a unor M. Blecher, C. Fântâneru sau Şuluţiu. Dacă *autorii* din prima categorie propun o problematizare a *conştiinţei* pur şi simplu, *autoarele* şi

---

133 Simona Sora, „Între două trupuri : capodopera unui eşec (Drumul ascuns)”, în Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecem- bristă, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2008, pp. 83-103.

autorii celeilalte categorii se preocupă de o *conştiinţă a corporalităţii*. Pe cei dintâi nu-i obsedează ideea propriei corporalităţi – puse firesc între paranteze, printr-un fel de reducţie fenomenologică –, întrucât, în virtutea unor coduri socio-culturale general admise, corpul nu constituie „o problemă” (etică şi/sau estetică) decât pentru femeie sau pentru personalităţile feminizate. De remarcat că în cărţile analiştilor din specia lui Camil Petrescu sau a lui Anton Holban este adus în scenă doar trupul feminin, niciodată corpul masculin. Dimpotrivă, prozatoarele invocate fac din corporalitatea feminină o chestiune inconturnabilă, tracasantă pentru că, în mentalitatea patriarhală, condiţia femeii se defineşte în primul rând prin raportare la corp. Personajele feminine pe care le imaginează (uneori personaje alter-ego) îşi cercetează maniacal propriul trup sau pe acela al altor femei; imaginea trupului masculin este deocamdată cenzurată chiar şi în proza celor mai îndrăzneţe autoare interbelice. („Femeile teoretizează, examinează sau analizează rareori bărbaţii” – notează teoreticiana feministă Moira Gatens într-o carte din 1991.1)

Observaţiile de mai înainte o privesc, desigur, şi pe Hortensia Papadat-Bengescu. Cu precizarea că, spre deosebire de alte prozatoare interbelice, autoarea *Femeii în faţa oglinzii* integrează problematica obsedantă a corporalităţii unei viziuni mai complexe asupra existentului: tema corpului este, pentru Hortensia, un punct de convergenţă între o reflecţie asupra condiţiei feminine şi o reflecţie asupra precarităţii condiţiei umane. E adevărat, şi în cărţile altor[134]

scriitoare interbelice (mai cu seamă la Sorana Gurian, Henriette Yvonne Stahl şi Anişoara Odeanu) dramele feminine, mărunte sau de proporţii, sunt proiectate pe fundalul mai amplu al unor experienţe precum boala, moartea, descoperirea nonsensului

134 Vezi Moira Gatens, Feminism şifilosofie. Perspective asupra diferenţei şi egalităţii, Prefaţă de Mihaela Miroiu, Traducere de Olivia Rusu-Toderean, Editura Polirom, Colecţia „Studii de gen”, Iaşi, 2001.

existenţei; numai că la creatoarea Hallipilor toate acestea au o anvergură sporită.

IV.3. Între „etica datoriei” şi „principiul plăcerii”.

Descriind raportul dintre corp şi conştiinţă, Simone de Beauvoir constată, în *Al doilea sex*, pe linia unei gândiri existenţialiste, că orice existenţă este fatalmente captivă într-un corp, tot astfel cum orice corp este în chip fatal prizonier al imanentului. O conştiinţă fără corp ar fi de neconceput, după cum ar fi imposibil să imaginezi un om nemuritor. Proza Hortensiei Papadat-Bengescu pune în operă o concepţie similară privind corporalitatea. Mini din *Fecioarele despletite*, Manuela din *Femeia în faţa oglinzii*, fetiţa din nuvela *A murit tanti Iulia* – eroine cu care eul abisal al autoarei pare să se identifice – conştientizează distanţa dintre corpul lor carnal şi interioritatea profundă (căreia i se găseşte ca echivalent metafora „trupului sufletesc”). Din conştientizarea acestei tensiuni se naşte chiar opera autoarei în discuţie, al cărei traseu biografic este marcat de conflictul dintre un imperativ al datoriei faţă de ceilalţi şi sentimentul datoriei faţă de sine însăşi: prizonieră a mediului familial burghez, patriarhal, Hortensia Papadat-Bengescu resimte imperios necesitatea evaziunii în/prin literatură. Fiinţa sa profundă, ignorată de cei apropiaţi – copii, soţ –, se identifică în întregime cu dorinţa de a scrie, de a imagina, de a se sustrage obsesiilor cotidianului meschin. Scrisorile către Ibrăileanu dezvăluie disconfortul resimţit în familie de cea care, dorindu-şi să devină scriitoare, se vede nevoită să citească şi să scrie într-ascuns şi care nu se va putea dedica în mod consecvent literaturii decât după vârsta de treizeci şi cinci de ani – când, cei cinci copii crescând, obligaţiile materne vor fi devenit mai puţin constrângătoare. Din provincie – pentru ea deloc idilica provincie –, unde familia magistratului Nicolae Papadat s-a stabilit pentru foarte mulţi ani (mutându-se, cum bine se ştie, în Capitală abia în 1933) Hortensia îi scrie lui Ibrăileanu:

„Dacă aţi fi venit [la Focşani] – vedeţi că nici nu încerc să spui cinstea şi mulţumirea ce mi-ar fi făcut vizita

dumneavoastră – nu aţi fi găsit niciun ungher al meu *numai*, m-aţi fi căutat zadarnic în casă şi poate şi în mine pe mine, cea adevărată. Nimic care să amintească biblioteca Alinei. Eu am concedat celor dimprejur, fiindcă ţin mult la o estetică a lor personală, partea asta ca să mă lase şi ei pe mine să gândesc uneori în linişte" 1.[135]

Doar în ficţiune îşi vede autoarea împlinit visul de a avea o bibliotecă şi „o cameră separată" (simbol al unei superioare independenţe feminine): Alina, personajul din *Marea*, este fericita proprietară a unei magnifice încăperi unde „cărţile acopereau un perete întreg, misterios şi atrăgător: scoarţa galbenă a romanelor moderne, legăturile delicate ale poeţilor celebri, scoarţe strălucitoare, scoarţe roase şi volume desfrunzite". Nu întâmplător cel dintâi volum al scriitoarei, *Ape adânci*, se deschide cu descrierea acestei imaginare, râvnite biblioteci, într-un context în care livrescul se suprapune devoalării unui demn de psihanalizat mecanism refulatoriu.

Câteva dintre complexele, frustrările, obsesiile camuflate de naraţiunile Hortensiei Papadat-Bengescu au fost ingenios analizate într-un cunoscut eseu psihocritic al lui Ov. S. Crohmălniceanu din Cinci *prozatori în cincifeluri de lectură*. Constatarea unei schizoidii congenitale ce transformă interioritatea scriitoarei – şi, prin reflex, interioritatea unora dintre personajele sale – într-un teritoriu de luptă unde „«Eul» (...) caută să menţină cu orice preţ ascendentul părţii sale «ideale» asupra celei supuse unor foarte puternice pulsiuni ale libidoului" sau, altfel spus, unde un insistent sentiment al datoriei faţă de familie se zbate să anihileze o la fel de presantă voinţă de afirmare literară (echivalentă cu afirmarea supremaţiei „principiului plăcerii"), constatarea acestui conflict deci îl conduce pe Ov. S. Crohmălniceanu spre descrierea unui „mit personal" în centrul căruia se află silueta bastardei – reprezentată, la poli opuşi, de Mika-Lé şi de Nory feminista. În cazul creatoarei Hallipilor, mitul personal

135 Scrisori către G. Ibrăileanu, vol. I, ed. cit., p. 34.

„E speranţa mereu reluată şi niciodată împlinită a «eului» scriitoarei de a-şi construi unitatea pierdută printr-o sciziune gravă, cu efecte catastrofice. Lucrurile se întâmplă, ca şi cum în Hortensia Papadat-Bengescu ar exista două persoane.

Una, foarte sensibilă la «respectabilitatea» familial-socială, dorind să o menţină intactă, chiar cu preţul unor grele sacrificii. (...)

A doua persoană e stăpânită de o vocaţie irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire «pasională», foarte intimă. Ea ar însemna ataşamentele infantile nedepăţite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licenţele morale ale vieţii artistice.

Drama e că aspiraţia aceasta din urmă apare drept ruşinoasă, blamabilă mediului a cărui «respectabilitate» prima persoană ţine să o «menajeze» neapărat” 1.

În logica acestei imposibil de depăşit sciziuni se explică şi atitudinea scriitoarei faţă de un alt personaj – la fel de important ca „fecioara despletită” –, Mama, şi faţă de o altă temă integrabilă unui demers exegetic psihanalitic, *maternitatea*. Traseul interpretativ ales de Ov. S. Crohmălniceanu în studiul citat este doar unul dintre multele posibile în aceeaşi cheie psihocritică. De altfel, criticul invocă figura „mamei rele” alături de aceea a „fiicei blestemate”, fără a insista asupra celei dintâi: direcţia spre o nouă cale interpretativă ce interferează cu demersul său este clar indicată, însă – poate şi din raţiuni de coerenţă a argumentaţiei – criticul nu se abate şi pe această pistă. Pornind de la aceeaşi ipoteză a dedublării, mărturisite în mai multe rânduri chiar de autoare, se conturează un scenariu (similar celui descris de Ov. S. Crohmălniceanu) în care confruntarea dintre Eul moralist şi Sinele artist se soldează cu o drastică cenzurare a refulatului – greu avuabil – în faţa ideii de maternitate. În vreme ce în interviuri şi în diferite articole confesive autoarea – în ipostaza sa diurnă, de burgheză cuminte, fidelă imperativului datoriei – exaltă virtuţile maternităţii, în ficţiune ea cedează orice iniţiativă componentei

nocturne a personalităţii, împingându-le pe un puţine dintre eroinele sale să-şi recunoască repulsia pe care le-o inspiră maternitatea. Mamele monstruoase care populează şi ciclul Hallipa, şi scrierile anterioare par să urce din străfundurile unui inconştient hărţuit de fantasme tenebroase.

În proza Hortensiei Papadat-Bengescu, corpul feminin este simbolul servituţii faţă de societate şi/sau faţă de specie. Pentru Manuela, eroina din *Femeia în faţa oglinzii*, purtătoare de cuvânt a autoarei ca şi Mini din *Fecioarele despletite*, corpul găzduieşte, implacabil, conflictul dintre individ şi specie. Eroină din „tagma nepatriarhală a singuraticilor” – accentul cade asupra adjectivului „nepatriarhală” – şi având o structură mistică, ea visează la o comuniune între real şi ideal, la neprihănirea trupului şi a spiritului deopotrivă. În trupul Manuelei senzualitatea se spiritualizează şi eroinandabilă nu poate înţelege dragostea altfel decât ca tresărire muzicală a unor simţuri doar pe jumătate deşteptate, ca trăire ce nu distruge, ci armonizează. Fiinţă androgină, ea nu cunoaşte misterul trupului, îl intuieşte numai. Dar, deşi propria-i corporalitate o sperie, Manuela se surprinde uneori invidiind opulenţa corporală a altor femei. Fotografia unei tinere doamne înfloritoare expusă într-o vitrină îi aminteşte că nu se simte legată de logodnicul său decât prin „panglicele largi şi vesele ale simpatiei împărtăşite”, nicidecum prin pasiune. În faţa acelei „Preotese pe altarul nemilos al unei crude necesităţi umane, pe altarul naturii cu legile lui fatale”, Manuela oscilează o vreme între fascinaţie şi repulsie. Mai târziu, această din urmă pornire va avea câştig de cauză.

Repulsia Manuelei pentru mecanica fatală a amorului se aliază cu oroarea pe care i-o trezeşte o posibilă maternitate. Nu-i plac copiii („Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urât.”), pentru că nu poate accepta arbitrarul legilor speciei. Ascetismul Manuelei este ascetismul unei credincioase eretice, la un pas de blasfemie, pentru că însăşi întocmirea divină îi apare ca

inacceptabilă: urăşte tot ceea ce se asociază cu ideea de feminitate şi de fecunditate şi chiar icoana Fecioarei Maria deşteaptă în ea o sumbră împotrivire. În chip siderant.

„Icoana Fecioarei, a Mariei, Manuela simţea că nu o iubeşte... (...) Păcatul, fericirea şi mântuirea, amorul, fecundarea şi moartea sunt dureri şi Fecioara sta netulburată, cu ovarul ei perfect, cu surâsul necunoaşterii de orice, ca o floare neparfumată, necolorată şi neofilită, ca o oglindă fără de răsfrângeri.

N-o iubea şi totuşi simţea că ar fi trebuit s-o iubească” 1.

(O abordare psihanalitică mai amănunţită a fobiei faţă de maternitate pe care o încearcă numeroase personaje ale Hortensiei ar evidenţia, desigur – prin trimitere la anumite texte asumat autobiografice –, şi problematica legătură afectivă a scriitoarei cu propria mamă: o adolescentă fragilă devenită prea devreme mamă şi pe care fiica recunoaşte – învinovăţindu-se – că nu a iubit-o cu adevărat.[136137])

IV.4. Imagini ale corpului reificat. *Păpuşa*

Semn cert al corporalităţii depreciate, o imagine emblemă revine frecvent în proza Hortensiei Papadat-Bengescu: păpuşa – corpul mecanizat, convenţional, depersonalizat ce se lasă manevrat, fără protest, de o forţă din afară. Manuela asociază corpul inert al păpuşii cu imaginea copilului nedorit, perpetuarea speciei nefiind altceva decât spectacolul previzibil al unor corpuri mecanice produse în serie. Eroina îşi aminteşte dezamăgirea de atâtea ori resimţită în copilărie când, de Anul Nou, i se oferea o păpuşă în locul cărţii pe care şi-o dorise cu înfrigurare. Obsesia marii biblioteci a Alinei – din *Marea* – reapare, iată, ca aspiraţie spre un paradis

---

136 Hortensia Papadat-Bengescu, Femeia în faţa oglinzei, în volumul Nuvele. Povestiri, ed.cit., pp. 388-389.

137 Vezi Hortensia Papadat-Bengescu, Arabescul amintirii: roman memorialistic, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dimitrie Stamatiadi, Întreprinderea poligrafică „13 decembrie 1918”, colecţia „Capricorn”, Bucureşti, 1986.

inaccesibil, şi tot în opoziţie cu frustranta atmosferă a unei previzibile vieţi mic-burgheze trăite în afara oricăror tentaţii livreşti. Manuela dispreţuieşte universul feminin închis, întruchipat în mic de silueta păpuşii, preferând – deşi cu un ascuns sentiment de vinovăţie – universul deschis al literaturii, al imaginaţiei libere, capabile să transgreseze diferenţele biologice şi sociale. Totuşi, lumea păpuşilor (lumea unei feminităţi standard) exercită asupra acestui personaj o oarecare fascinaţie:

„Au venit păpuşile, minunate uneori, şi le-am privit cu bucurie, dar le-am lăsat să plece fiindcă, aplecată prea mult pe cartea roşie, n-am învăţat să mă joc cu păpuşile…

Şi totuşi mă gândesc la păpuşa pe care nu aş sparge-o niciodată”.

O asemenea jucărie („pe care n-aş sparge-o niciodată”…) face parte din seria entităţilor ideale plăsmuite de imaginaţia eroinei. E o pură ipoteză utopică. La fel ca şi posibilitatea de „a naşte un Dumnezeu”:

„În coapsa noastră purtăm fiecare, neştiutor, sământa unui monstru posibil, dar mai înfricoşătoare încă putinţa de a naşte un Dumnezeu, şi stăm astfel cu inconştientă naivitate uimiţi în faţa noastră înşine”.

Evident, realitatea e populată de banale păpuşi şi de „monştri”, nu de jucării minunate şi de prunci divini. Definitorie pentru viziunea sumbru-melancolică a eroinei în raport cu o asemenea realitate (unde, printre „păpuşile” de serie, nu se mai naşte niciun Christ) este secvenţa în care Manuelei i se pare că jucăriile aşezate sub pomul de Crăciun „dormeau serbede ca nişte cadavre, în cutii” – observaţie plastică şi, în acelaşi timp, terifiantă. Putem urmări în *Femeia în faţa oglinzii* (dar şi în alte texte ale autoarei) un consecvent paralelism între corpul omenesc perisabil şi corpul inert al păpuşii. O privire dezvrăjită aruncată, de pildă, unei vechi păpuşi sugerează scenariul îmbătrânirii feminine: „O păpuşă a fetiţei, păpuşa veche de patru ani, «Păpuşa mare», ţinea în braţe un dar şi o scrisoare. Cu părul jumulit, cu obrazul murdărit, nu mai era deloc frumoasă”.

Remarcăm cu uşurinţă plurivalenţa acestui simbol al păpuşii care, în funcţie de context, trimite fie la corporalitatea umană mecanizată şi perisabilă, fie – într-un sens mai restrâns – la figura copilului nedorit (şi la o exasperantă repetitivitate procretivă), fie la o feminitate captivă. În această ultimă accepţiune, păpuşa este în general un dublu al femeii infantilizate, sclavă a imperativelor etice şi estetice ale unei societăţi definite de „dominaţia masculină”. Galeria personajelor feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu se aseamănă cu o colecţie de păpuşi. Autoarea nu ascunde sforile cu ajutorul cărora acestea sunt manipulate; din contră, le scoate în evidenţă cu oarecare ostentaţie, vrând să sugereze astfel mecanismele sociale ce le transformă pe femei în marionete manevrate din umbră. În comentariile auctoriale strecurate abil printre rânduri (orice bănuială de tezism fiind exclusă), eticheta de „păpuşă” echivalează cu un stigmat ironic. Voluptuoasa Lenora, o preoteasă a instinctului amoros aproape dezumanizant, are un cap de „păpuşă de Nürnberg”, cu obraji de porţelan şi „ochi de sticlă limpede”. Nu doar privirea ei este transparentă, ci şi corpul în fibra căruia se ghiceşte imediat o senzualitate exacerbată şi atrofia patologică a spiritului. „Corpul maiestuos, plin” al Lenorei se arată „conştient de statura lui bogată”, dar nu şi de substanţa imaterială care îl animă. Dincolo de trupul aparent frumos al femeii-păpuşă, Mini, alter-ego al autoarei, percepe, în *Fecioarele despletite*, carnaţia dizgraţioasă, obosită, lâncedă, îmbolnăvită de amor şi presimte descompunerea viitoare. Descompunere pur fizică, întrucât disoluţia morală se petrecuse cu deja mulţi ani în urmă. În chip simbolic, cancerul va ataca teritoriul cel mai intim al trupului Lenorei.

Trupul femeii-păpuşă (în anumite contexte – echivalent al „fecioarei despletite”) generează la rându-i alte fantoşe, într-un proces de reproducere în serie ingenios sugerat de naraţiunile Hortensiei Papadat-Bengescu, mai ales de-a lungul celor cinci romane ale

ciclului Hallipa (incluzând aici şi *Străina*, roman încă needitat). Fruct al adulterului Lenorei cu un pictor italian, Mika-Lé este şi ea o păpuşă şi o fecioară despletită. Dar, spre deosebire de Lenora, este o păpuşă urâtă, bizară – o personificare, parcă, a degradării. Pentru Mini, ea este „o păpuşă de lemn de la ţară... dar, desigur, din altă ţară... Din Egipt poate... o păpuşă felahină". Nory feminista o numeşte „Lăcusta". Simbolic: debila Mika-Lé, sclavă a cărnii ca şi mama sa, se dovedeşte inaptă de a da naştere altui corp, fie şi monstruos; copiii ei sunt întotdeauna „*des mort-nés*". Mini şi-o imaginează „având legată la coapsă o altă păpuşă lemnoasă cu cap hibrid de foetus... Aşa cum privise pe o iconografie a Egiptului o mumie cu prunc". Într-un micro-studiu ce situează romanele *Ciclului Hallipa* sub semnul „realismului abisal" Vasile Popovici identifică în Mika-Lé o metaforă a inconştientului însuşi, a unui inconştient dominat de pulsiuni terifiante1; mai mult: „*Tous les personnages inférieurs ou qui ne font que traverser les zones infernales emprunteront quelques-uns de ses traits, comme's ils étaient issus du corps grotesque et terrifiant de Mika-Lé*"[138139].

Păpuşi par şi celelalte două fiice ale senzualei Lenora (iar gemenii Hallipa sunt, la rândul lor, păpuşi monstruoase). Aparent, Coca-Aimé, fiica preferată, este copia fidelă a mamei. Asemănare pur exterioară, căci frumosul său trup nu e decât o carcasă vidă, complet lipsită de sensibilitate. Trupul Lenorei este viu, senzual, fremătând de instinct, în timp ce acela al Cocâi-Aimé pare un mecanism fără viaţă, robotizat. Mama e dezumanizată de un prea plin al instinctelor, fiica – de o totală absenţă a sensibilităţii. Totul în înfăţişarea acesteia din urmă, tenul „de porţelan", ochii „de faianţă", corpul statuar, rigid

---

138 Vasile Popovici, „La rhétorique du personnage abyssal (Hortensia Papadat- -Bengescu", în Cahiers roumains d'études littéraires, nr. 2/1986, pp. 29-40.

139 În traducere : „Toate personajele inferioare sau care doar traversează teritoriile infernale vor împrumuta cîteva dintre trăsăturile Mikâi-Lé, de parcă ar fi ieşit din trupul grotesc şi terifiant al acesteia".

indică apartenenţa ei la „regnul” mecanismelor reci:

„O păpuşă fără de caracter, nici expresie în frumuseţe, dar perfectă şi mai ales deosebită prin materialul întrebuinţat de natură: mătase, culoare, totul de prima calitate calitate, niciun defect de ţesătură.

Corpul, proporţionat ca înălţime şi ca dezvoltare, n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate – o statuetă pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însufleţire a enervării provocată de imobilitatea unei fiinţe totuşi vii”[140].

Egală cu sine de la începutul până la sfârşitul ciclului Hallipa (de la primele două volume, unde e evocată doar în treacăt, dar suficient de expresiv încât trăsăturile ei să se contureze deja, şi – sărind peste *Rădăcini*, unde nu apare deloc – până la *Străina*), prea puţin afectată de evenimentele dramatice care se petrec în imediata-i apropiere, Coca-Aimé trăieşte mobilizată de un singur „ideal”: să-şi întreţină, cu obstinaţie maniacală, un cult al propriei persoane, accentuând prin artificiu o rigiditate oricum naturală. În *Străina*, chiar şi după catastrofala experienţă a menajului cu doctorul Walter – căruia îi trece prin minte să-i administreze soţiei detestate o otravă ce ucide lent, fără să lase urme –, Coca-Aimé rămâne aceeaşi păpuşă de lux atentă să nu-şi strice, printr-o mimică nesupravegheată, perfecţiunea de „mască imobilă” a figurii şi interzicându-şi, de aceea, orice surâs şi orice încreţire a frunţii – „Aşa i se spusese la institutul de înfrumuseţare şi se supunea întocmai” dar o păpuşă pe trupul căreia, în ciuda oricărei împotriviri, trecerea timpului a lăsat anumite urme: „de mult nu mai era blondă de la natură şi nici destul de tânără şi frumoasă” 1... Sora mai mare, frumoasa şi semeaţa Elena Drăgănescu, pare croită din aceeaşi ţesătură preţioasă ce impune o respectuoasă distanţă. Cu o viaţă interioară mobilizată în primul rând de ambiţia parvenirii (care, în cazul Elenei,

---

140 Hortensia Papadat-Bengescu, „Drumul ascuns”, în Vol. Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 348.

poate lua forma – onorabilă şi chiar mai mult decât atât, strălucitoare a – preocupării pentru artă), cele două surori sunt fiinţe funciarmente mondene, superbe manechine de lux. Intangibil, narcisiac, de o frumuseţe atinsă de frigiditate, corpul lor îşi pierde parcă materialitatea, devenind spectru, simulacru de viaţă.

Dacă trupul de păpuşă al Lenorei (ca şi al Corneliei din *Rădăcini*) este trupul *femeii-obiect*, corpul Cocăi-Aimée sau al Elenei Drăgănescu este acela al *femeii-imagine*. Proza Hortensiei Papadat-Bengescu inventariază o întreagă varietate de corpuri feminine şi, implicit, o diversitate de moduri de raportare la corporalitate. Independenta, cinica Ada Razu („făinăreasa”) este în perfect acord cu trupul ei (senzual, dar nu numai), pe care îl stăpâneşte cu inteligenţă; trupul ei are personalitate, locuit de o subiectivitate deschis afirmată. Dizgraţioasă, buna Lina este un corp-obiect, dar nu un „obiect erotic” (exceptând aventura de tinereţe cu Lică Trubadurul, legătură aberantă din care se va naşte monstruoasa Sia), ci „obiect utilitar” – sclavă a doctorului Rimă, care are grijă să-i amintească din când în când, strategic, că s-a căsătorit cu ea trecând peste anumite amănunte dezonorante, doctoriţa Lina îşi joacă (nu fără resentiment) rolul de menajeră şi de servitoare pe care i l-a impus tirania soţului. Inventarierea diferitelor tipologii „corporale” feminine aduse în scenă de creatoarea Hallipilor ar putea ţine seama şi de distincţia pe care, în *Al doilea sex*, Simone de Beauvoir o făcea între *„le corps-*objet şi *„le corps vécu par le sujet”*. Chiar dacă minoritare, sunt în proza Hortensiei şi personaje feminine care ies de sub incidenţa „corpului obiect”, remarcându-se printr-o acută conştiinţă de sine, printr-o predispoziţie reflexiv-contemplativă; e vorba, în general, de *eroine-amprentă*, proiecţii mai mult sau mai puţin ideale ale autoarei înseşi, „ambasadoare” ale sale în spaţiul ficţional: Manuela din *Femeia în faţa oglinzii*, Laura din *Balaurul*, Mini şi feminista Nory din *Ciclul Hallipa* contemplă ironice – şi o comentează – comedia unei umanităţi degradate şi, în

subsidiar, comedia unei feminităţi ce-şi ignoră propria-i marginalitate.

IV.5. Puţin feminism. Deconstrucţia unui mit: *eroul civilizator*

Scriitoarea care aduce, în literatura edulcorată a „eternului feminin”, o viziune dezvrăjită asupra condiţiei femeii deconstruieşte totodată şi imaginea clişeu a unei masculinităţi puternice, solare, triumfătoare, imaginea „eroului civilizator” – în care niciunul dintre personajele sale masculine nu-şi află corespondent. Cel mai adesea, „eroii” Hortensiei Papadat-Bengescu, de la falsul prinţ Maxenţiu până la eteratul muzician Victor Marcian, sunt fiinţe de carton, slabi, prea puţin generoşi, cvasi-autişti, indecişi. Îmbătrâniţi înainte de vreme, obosiţi şi bolnavi, au „vârsta epocii lor” decadente: „E o deviere, o anemiere a energiilor voinţei, care bântuie generaţia şi care în unele făpturi se exprimă mai desluşi”, gândeşte, în *Fecioarele despletite*, „ambasadoarea” Mini. În această ambianţă din care „stăpânii” lipsesc propoziţia: „Femeia – legendă slabă a umanităţii...” răsună ca o crudă, amară ironie. Iar ironia autoarei la adresa unei lumi patriarhale, cu legile şi stereotipurile sale, prinde contur în *Ciclul Hallipa* graţie extravagantei feministe Nory, prin care „romanciera femeilor” demontează o serie întreagă de clişee privind feminitatea. Despre Nory „unii spuneau că are o figură originală, dar cel mai adesea chipul ei nu preocupa pe nimeni şi nici pe ea, care *nu se uita niciodată în oglindă*. Nimeni în schimb nu scăpa de examenul ei (...) Spiritul ei tăia în carne vie, dar fără durere” 1 (s.m.). Personajul împlineşte astfel un ideal al autoarei: acela de a respinge fascinaţia oglinzii, sustrăgându-se imperativelor „corpului-obiect” ale cărui mişcări sunt dictate de o lungă tradiţie a dominaţiei masculine. Prezentă ca martor şi moralist în primele trei volume ale ciclului în momente cheie ale naraţiunii, Nory Baldovin promovează, în volumul următor, la rangul de personaj de prim-plan. Ne-am putea întreba de ce autoarea va fi simţit nevoia de a-i confecţiona acestui personaj o biografie în *Rădăcini*. Oare pentru că Nory

feminista, fiinţă independentă, liberă să străbată lumea după propria voinţă, liberă să studieze, să cunoască, să acţioneze ar fi idealul nemărturisit al Hortensiei Papadat-Bengescu, un fel de dublu androgin? Fantasmă pe care, din discreţie şi resemnare, scriitoarea s-a văzut, poate, obligată să o exileze în universul ficţiunii.

Este de mirare că, evocând contextul în care Hortensia Papadat-Bengescu şi-a scris şi şi-a publicat opera, exegeţii autoarei par a nu ţine seama de mişcările feministe ce se afirmau cu oarecare aplomb, chiar şi în spaţiul românesc, în perioada interbelică. Şi, în consecinţă, se dezinteresează complet de amănuntul că scriitoarea a cochetat cu anumite cercuri feministe, chiar dacă nu s-a implicat suficient de vizibil în acţiunile acestora. Colaborarea sa cu *Revista Scriitoarei* este un fapt. La fel şi luările sale de poziţie, suficient de numeroase şi deloc defavorabile, în chestiunea feminismului – găzduite de publicaţii precum *Adevărul*, *Lumea*, *Viaţa literară* şi, în anii ’40, *Vremea* sau *Naţiunea*. Una dintre prozele sale antologice, *Femei, între ele*, ajunge să dea chiar titlul unei rubrici găzduite de *Adevărul* în anii ’30 – rubrică în cadrul căreia Hortensia Papadat-Bengescu semnează, prin rotaţie cu alte scriitoare, articole despre condiţia femeii în contemporaneitate, despre personalităţi feminine ori despre cărţi scrise de femei. Pentru aceea care i-a dat viaţă feministei Nory, feminismul presupune un anumit tip de solidaritate feminină care nu se mai limitează la sfera lucrului casnic („Cândva, «femei între ele» însemna femei la sfat, la lucru de mână, la lucru casnic…”) şi a intimităţii confidenţelor, ci trece în spaţiul public, transformare considerată o adaptare la epocă şi „o colaborare cu ritmurile ei”. Modelul ideal al femeii moderne ar fi, prin urmare, femeia solidară cu semenele ei şi capabilă totodată să lucreze în tovărăşia bărbatului în folosul „cetăţii vii”. Definiţia pe care autoarea o dă feminismului este în mare măsură una negativă (feminismul *nu înseamnă* izolare şi revendicarea unor privilegii) şi vagă (feminismul este „o evoluţie dictată de realităţi”) – „În

umbra iatacurilor bunicele şi nepoatele lucrau cu vorba şi cu mâna şi cu sfatul; acum bunicele şi nepoatele lucrează în Forul public, cu fapta şi cuvântul. Nu e nici mai bine, nici mai rău ca înainte, e o simplă adaptare la epocă, o colaborare cu ritmul ei. (...) Feminismul nu înseamnă niciun scop sau rezultat de izolare sau revendicare, ci înseamnă o evoluţie dictată de realităţi noi, care într-o ţară tradiţionalistă şi rigoristă ca Anglia a dus la pronunţarea unui mesagiu regal de către o Lady – nu ca un drept câştigat ci ca o meritată răsplată de muncă". 1

La rubrica din *Adevărul* scriitoarea publică tablete despre „micile meserii feminine", portrete tipologice cum este acela, aproape memorabil, subintitulat *Croitoreasa1* sau precum acela dedicat slujnicelor de altă dată1, iar alteori – simetric – articole despre „marile îndeletniciri feminine", adică despre acele ocupaţii care, până de curând, fuseseră monopolul absolut al bărbaţilor, de la politică până la literatură. Scriitoarea consemnează cu vădită satisfacţie, de pildă, vizita întreprinsă în România de trei feministe din Marea Britanie – trei doamne din Camera Comunelor: o conservatoare, o laburistă şi o independentă2...

Ce-i drept, Hortensia Papadat-Bengescu nu este o militantă feministă în adevăratul înţeles al cuvântului, cum sunt Adela Xenopol, Aida Vrioni sau Mărgărita Miller-Verghy (feministe cu care întreţine relaţii cordiale), dar şi în proza sa şi în anumite texte publicistice răzbate discret un soi de simpatie pentru „cauza" feminismului. Natură contemplativă, scriitoarea nu are vocaţie de activistă. Cu toate acestea, în mod semnificativ, unul dintre personajele sale-cheie este feminista Nory – pe care critica a exilat-o printre figurile de plan secund. Colaborarea Hortensiei la *Revista Scriitoarei* începe, totuşi, poate nu întâmplător, cu un fragment prozastic ce o are ca protagonistă chiar pe Nory... Pe scurt: în epoca interbelică, dar şi mai târziu, Hortensia Papadat-Bengescu este considerată, aproape fără drept de apel, o antifeministă – şi, aplicându-i această etichetă, criticii vor fi socotit că îi aduc un elogiu.

În chestiunea emancipării femeii scriitoarea are o atitudine echilibrată, fără excese de misandrie, viziunea ei conciliant-integratoare conturată în articolele de opinie fiind o medie, s-ar zice, între opţiunile celor două „ambasadoare” din *Fecioarele despletite*, între conservatorismul sfios al lui Mini şi revoluţionarismul agresiv al lui Nory. Cucerită de mirajul unei civilizaţii ale cărei permanente reînnoiri îi apar ca un spectacol, prima constată, cu luciditate dar şi cu tristeţe, că la zidirea „Cetăţii vii” Femeia a participat (şi participă) prea puţin – „*Ei* au zidit Cetăţile, cu mintea, cu voinţa, cu braţul...”. Iar replicii feministei Nory: „Ei au zidit temniţele noastre şi ne-au dat focul în păstrare... la bucătărie” aceeaşi (cuminte) Mini îi răspunde:

„— Eu nu zic numaidecât că sunt toţi buni, dar că ei ocupă timpul şi spaţiul vieţii mari: a cuceririi, a ştiinţei rodnice – ca şi timpul şi spaţiul vieţii noastre mărunte.

Eu nu zic că puterea lor nu e adesea brutală şi viaţa lor vinovată sau stăpânirea lor crudă – zic numai că, răi sau buni, Ei le au, nu le avem noi... şi dacă cumva puterea, stăpânirea, viaţa, le cârmuiesc vreodată bine!...”[141142].

Însă oricât de mult şi-ar cenzura „conservatoarea” Mini impulsurile revendicative, laolaltă cu frustrarea de a nu putea juca – în spectacolul „Cetăţii vii” – decât un rol marginal de martor, ea nu găseşte suficiente contraargumente în disputa „de principii” cu Nory; replica (pe care am citat-o mai sus) rămâne, în chip revelator, neterminată, plasând anterioarele afirmaţii admirative la adresa „Eroilor” civilizatori şi a „stăpânilor” sub semnul ipoteticului („şi dacă cumva puterea, stăpânirea, viaţa, le cârmuiesc vreodată bine!”). Astfel încât ultimul cuvânt îi revine tot misandrei Nory: „— Asta da! Au toate privilegiile, le batjocuresc şi le trebuie luate înapoi. Mie nu-mi face teorii (...)”. Gâlceava celor două prietene

141 Hortensia Papadat-Bengescu, „A sluji”, an. LI, nr. 16 289, joi, 4 martie 1937,
p. 2.
142 Hortensia Papadat-Bengescu, Fecioarele despletite, ed. cit., p. 72.

trimite – într-o grilă psihocritică – la acea dualitate lăuntrică pe care, în repetate rânduri, şi-o mărturiseşte scriitoarea însăşi, la conflictul dintre un *sine* nocturn, anarhic (reprezentat de vocea lui Nory) şi un *supraeu* ce tinde să impună dictatorial o etică a supunerii şi a datoriei faţă de ceilalţi (întruchipat de cumintea Mini).

IV.6. În jurul unei probleme de naratologie. „Ambasadoarea” Mini şi fantasma femeii-scriitoare

Pentru mulţi dintre exegeţii interbelici ai Hortensiei prezenţa celor două personaje, Mini şi Nory, în *Fecioarele despletite* şi în *Concert din muzică de Bach* a putut părea parazitară, indiciu al stângăciei unei scriitoare care tatona încă în căutarea unei formule şi persistenţă reziduală a „lirismului” scrierilor de început. „Viziunea şi comentariul liric al lui Mini” denunţă, e de părere E. Lovinescu, „prezenţa inutilă a scriitoarei”, iar lungile discuţii dintre Mini şi Nory, truc prin care autoarea face să avanseze naraţiunea, trădează „insuficienţa tehnicii obiective” 1. Într-o cronică la *Concert din muzică de Bach*, Pompiliu Constantinescu apreciază că „apele vechiului lirism” curg prin vinele personajului Mini:

„Neobosită comentatoare a sa însăşi, desfătându-se cu teorii sugestive asupra «trupului sufletesc» şi cu revărsări de transfigurare peste «cetatea vie» a Bucureştilor. Mini e o lume de senzaţii şi gânduri, nu însă şi o fiinţă: umbra rătăcitoare dintr-un stadiu anterior al scriitoarei”[143144].

Mini şi Nory, consideră Mihai Ralea (aprig contestatar al prozatoarei după defecţiunea acesteia din cercul *Vieţii româneşti*), fac parte dintre acele multe personaje ale Hortensiei care „n-au absolut nimic caracteristic”, „sunt figuri care nu se pot vedea decât în ceaţă (...), fără însă ca autoarea să fi voit acest lucru” 1. T.

143 E. Lovinescu, „Contribuţia «Sburătorului» la poezia epică : Hortensia Papadat- -Bengescu”, în Istoria literaturii române contemporane, vol.II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 238-254.

144 Pompiliu Constantinescu, în Viaţa literară, an. I, nr. 31, 11 decembrie 1926, p. 3.

Vianu aprobă gestul scriitoarei de a o suprima, odată cu *Drumul ascuns*, pe Mini, „sub a cărei mască autoarea continua să se zugrăvească pe sine”[145146]. Observaţii similare privitoare la statutul bizar al celor două „ambasadoare” se repercutează, cu variate nuanţe, şi în critica postbelică, dar acum existenţa acestora nu mai este percepută neapărat ca nefuncţională, parazitară, ci pur şi simplu *altfel* decât a altor personaje (cu mai multă carnaţie realistă) – firească schimbare de optică în contextul unei noi înţelegeri a metamorfozelor romanului secolului XX. Pentru Dana Dumitriu, de pildă, Mini „nu este un personaj, este o «privire» „[147]; observaţia este valorificată de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* (1981): prin Mini asistăm la „instaurarea subiectivităţii ionice” în romanul românesc interbelic, „Hortensia Papadat-Bengescu (...) face din narator un personaj în carne şi oase şi-l umple de cea mai umană viaţă, de cele mai obişnuite puteri şi slăbiciuni”. Mini este „conştiinţa care răsfrânge comportările şi cuvintele celorlalte personaje”, „un purtător de cuvânt al romancierei, dar unul lăsat să se descurce singur”, „ochiul care scrutează” deopotrivă manifestările exterioare şi pe cele ale „trupului sufletesc”[148]. Marginalitatea acestui personj cu statut ingrat de martor neimplicat direct în evenimente (şi pe care, cum am văzut, criticii interbelici îl socotesc „inutil”) nu mai este, deci, conotată negativ în interpretarea Manolesciană, dimpotrivă – criticul regretă efasarea (în *Concert*...) şi apoi completa dispariţie a lui

---

145 Mihai Ralea, „Hortensia Papadat-Bengescu, «Concert din muzică de Bach»”, în volumul Perspective, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1928, pp. 74-82.

146 T. Vianu, „Doi ctitori ai romanului nou”, în Arta prozatorilor români, Editura contimporană, Bucureşti, 1941, pp. 334-345.

147 Dana Dumitriu, „O călătorie naivă pe ape şi în adîncul lor”, în Ambasadorii sau despre realismul psihologic, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 203.

148 Nicolae Manolescu, „Trei femei”, în Arca lui Noe, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, pp. 297-342 : în acest studiu îşi are originea asocierea lui Mini cu noţiunea de personaj-reflector (entitate teoretizată, cum bine se ştie, de Henry James).

Mini din romanul Hallipilorexce ntricitatea „ochiului care scrutează” consonând cu o radicală modificare a perspectivei naratoriale survenită în romanul modern de analiză.

„În raport de protagonişti, Mini este situată (...) la periferie. Nu numai nu joacă un rol în acţiune dar e deliberat ţinută departe de motivaţiile acţiunii. Această marginalitate, de neconceput în romanul doric, unde perspectiva este aproape totdeauna centrală (chiar dacă exterioară), ne este sugerată, în primul capitol al *Fecioarelor despletite*, până şi în felul în care personajele sunt dispuse în scenă. (...) Cititorul îşi face o idee de starea de tensiune doar pe măsură ce Mini are intuiţia ei: conştiinţa reflectorului e un mediator.”[149]

Rămâne de discutat însă dacă, aşa cum consideră criticul înainte citat, se poate nega atât de tranşant că Mini îndeplineşte şi o funcţie de alter-ego auctorial:

„Din punctul meu de vedere, astfel de supoziţii nu sunt doar improbabile, ci şi greşite: căci eu atribui personajului reflector un rol diferit: nu de a exprima pe autoare, ci de a o înlocui. Mini nu e o deghizare romanescă a doamnei Bengescu, ci un personaj autonom, în carne şi oase, cu un fel propriu de a gândi şi de a simţi. Nu există niciun motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un alter-ego fictiv; ar fi o complicaţie fără sens” 1.

Unor asemenea afirmaţii peremptorii se cuvine să le aducem câteva amendamente. Negreşit, ar fi simplist să punem semnul egalităţii între biografia autoarei şi aceea, foarte ceţoasă de altfel, a lui Mini (sau a oricărei eroine căreia Hortensia îi împrumută, totuşi, ceva din propria-i structură de personalitate). Sigur că Mini este „un personaj autonom, în carne şi oase”, iar nu o simplă fantoşă în spatele căreia romanciera s-ar ascunde insuficient de abil. Dar între rolul personajului reflector (negat de critic) de „a exprima pe autoare” şi acela de „a o înlocui” nu există o incompatibilitate de principiu; reflecţia

149 Ibidem, p. 312.

de sine şi ficţionalizarea nu se exclud. „Nu există niciun motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un alter-ego fictiv; ar fi o complicaţie fără sens” – scrie Nicolae Manolescu pe un ton ce nu admite contraziceri. E o banalitate, desigur, dar orice prozator, sub oricâte măşti ale obiectivităţii şi/sau ale impersonalităţii s-ar ascunde, se exprimă indirect *şi* pe sine (chiar şi atunci când refuză programatic să se autoproiecteze în naraţiune); tot aşa cum, chiar sub incidenţa convenţiei automărturisirii nude, autentice, autobiograficul sfârşeşte în ficţional. Ei bine, Hortensia Papadat-Bengescu se exprimă pe sine scriind despre alţii şi/sau inventând biografii, dar asta într-o manieră sofisticat-tortuoasă, printr-un „joc de măşti” (după expresia inspirată a lui Ion Bogdan Lefter), prin simulări şi disimulări, prin travestiuri ficţionale ce nu au nimic în comun cu o „deghizare romanescă” grosieră şi pe care un demers psihocritic (precum acela al lui Ov. S. Crohmălniceanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*) le poate scoate la suprafaţă – din străfunduri textuale inaccesibile, altfel, unei analize imanentiste cât de ingenioase.

Personaj autonom, desigur, în raport cu autoarea – dincolo de biografemele depistabile în naraţiunea „obiectivă” a Hallipilor –, Mini nu este autonomă şi în raport cu un construct mental auctorial din care se nasc distinsele eroine contemplative, hipersensibile şi oarecum livreşti, prezente în proza Hortensiei Papadat-Bengescu şi în faza tatonărilor, şi în epoca maturităţii sale literare. Trăsătura cea mai frapantă ce dă acestor eroine (de la naratoarea din *Marea* sau din *Femei, între ele* până la Manuela din *Femeia în faţa oglinzii*, de la Laura din *Balaurul* până la Mini din *Fecioarele despletite* sau, întrucâtva, la Dia Baldovin din *Rădăcini*) un vizibil aer de familie este aceea a trăirii prin compensaţie: prin imaginaţie, ele reuşesc să umple golurile unei vieţi fără evenimente mari, să-şi îmblânzească frustrările şi să-şi uite (nemărturisitele, de altfel) experienţe traumatice. Mini se

înscrie în această paradigmă, fiind „un personaj autonom, în carne şi oase”, dar nu o siluetă singulară în proza Hortensiei şi în niciun caz străină de eul profund al autoarei. În sprijinul afirmaţiei că Mini nu este – nu poate fi – un alter-ego auctorial, Nicolae Manolescu aduce ca argument şi observaţia (neprobată prin vreun exemplu) că „modul de expresie al personajului” nu seamănă cu „stilul Hortensiei Papadat-Bengescu din scrisori sau interviuri”. În realitate, asocierea acestei eroine (şi a altora aparţinând amintitei paradigme) cu însăşi autoarea îşi găseşte o suplimentară îndreptăţire tocmai în nenumăratele similitudini – de sensibilitate, de viziune asupra existenţei şi chiar „de stil” – uşor de stabilit între, pe de o parte, autoarea textelor epistolare adresate lui G. Ibrăileanu, să zicem, sau a altor genuri de texte confesive şi, pe de altă parte, personajele feminine de tipul lui Mini1.

„Avem impresia că Mini (prin capacitatea ei de a explora subconştientul) – speculează Liviu Petrescu[150] – urma să joace în *Ciclul Hallipa* rolul povestitorului din *în căutarea timpului pierdut*, rolul de a analiza şi explica faptele sufleteşti”. Cine este, în fond, această Mini? Nu ştim cum se numeşte, care îi este vârsta, dacă are o ocupaţie anume sau în ce circumstanţe s-a împrietenit cu feminista Nory şi cu doctoriţa Lina Rim. Putem bănui doar că aparţine unei familii burgheze, că are mult timp liber şi un trai confortabil, ceea ce îi permite să reflecteze în voie la complicaţiile „trupului sufletesc” sau la rapiditatea cu care se transformă „Cetatea vie”. E aproape oricând disponibilă pentru o lungă vizită în familia Rim sau chiar în afara oraşului, la moşia Hallipilor. Şi – oare de ce? – toţi cunoscuţii se grăbesc să o pună la curent cu nişte evenimente care pe ea, pe Mini, nu ar avea de ce să o intereseze în mod direct, dar pe care se pare că nu le ascultă cu un interes de circumstanţă. Mini este nici mai

---

150 Am oferit deja mai multe exemple în acest sens, analiza de faţă bazîndu-se, de altfel, pe o permanentă confruntare a textului confesiv cu textul ficţional şi a Autoarei cu eroinele sale şi cu oglinda - voit deformatoare, distorsionantă - reprezentată de proza sa.

mult, nici mai puţin decât Scriitoarea, personaj metaliterar prin excelenţă, şi colectează, în vederea unui proiect ficţional aflat încă în şantier, „dosare de existenţă” ale oamenilor Cetăţii Vii...

În genere „ambasadoarele” fictive ale Hortensiei (eroine alter-ego şi/sau, după caz, „reflectori”) se evidenţiază nu doar ca martore pur şi simplu, ci şi ca potenţiale *scriitoare* – aspect autoreferenţial asupra căruia nu s-a insistat prea mult până acum. Încă din proza *Apelor adânci* silueta femeii cu disponibilităţi scriitoriceşti (declarate sau ascunse cu discreţie strategică) se profilează în spatele celorlalte personaje feminine. Când nu se îndeletniceşte cu scrisul sau cu muzica, contemplativa „ambasadoare” este o pasionată cititoare...

Naratoarea din *Femei, între ele* pretinde că posedă un „suflet de romancier” – atribut confirmat (glumeţ dar cvasi-admirativ) de un personaj masculin pasager ce întrerupe la un moment dat taifasul celor patru femei (burgheza elveţiancă *madame* Ledru, aristocrata doamnă M., emancipata *miss* Mary şi naratoarea însăşi) care deapănă „poveşti ale ochilor”: „Am nemerit rău. Patru femei de vorbă dintre care *o romancieră*!...” (s.m.) „Romanciera” fără nume strânge laolaltă poveştile celorlalte femei, devine purtătoarea lor de cuvânt – dar şi „judecătoarea” lor din umbră, lucidă şi nedispusă la concesii. Fiece figură întâlnită întâmplător în existenţa-i fără evenimente de seamă şi fiece întâmplare ce i se relatează la ora ceaiului, la ora confesiunilor feminine, îi servesc – cum singură sugerează – ca pretext de roman. De notat că în această *metapoveste* „a ochilor” ea încearcă să descrie veridic profilul celor trei femei care i se confesează, punând un fin acord între faptele evocate, gesturile ce încadrează evocarea şi maniera de expresie a fiecăreia dintre eroine. Există astfel o concordanţă între ceea ce istorisesc, modul cum istorisesc (sugerat într-un destul de atent construit discurs indirect-liber) şi – detaliu nicidecum superfluu! – ce lucrează mâinile modestei doamne Ledru, ale distinsei doamne M. sau ale lui *miss*

Mary. „Mâinile cuminţi” ale primei croşetează dintr-un material banal, din lână albă, bonete şi „jacheţele cu mânici de păpuşă” („pentru un dispensar de copii”); iar doamna M. (Mamina) coase, cu gesturi leneş-voluptuoase, un goblen, „un obiect de artă mic ca o batistă fină”, lucrând „ca Penelopa un basm neisprăvit pe lumea unui pătrat micuţ de pânză argintie”. De o parte utilitarul, de cealaltă parte gratuitatea artei... În ceea ce o priveşte pe *miss* Mary – fata modernă, sportivă, masculinizată –, aceasta dă mâinilor ei o cu totul altă întrebuinţare decât lucrul de mână: în vreme ce poveştile celorlalte femei se împletesc cu firul ţesăturii (de lână sau de mătase), povestea lui Mary se desenează odată cu fumul ţigării pe care tânăra o aprinde „cu un gest familiar şi propriu, distrat şi instinctiv”. În fine, pentru naratoare îndeletnicirea lucrului manual e mai mult un gest de politeţe faţă de semenele ei, între care, din discreţie, nu ar dori să facă notă discordantă:

„De undeva, dintr-un fund răvăşit de geantă de călătorie, am luat un lucru început, un lucru fără destinaţie, târât din loc în loc – pretext mâinilor obosite sau leneşe. Unul din acele mici gheme, cam îngălbenite, cu o floare de dantelă prinse în igliţă, care rămâne şi se găseşte melancolic cât de târziu, printre neînsemnatele fleacuri ce alcătuiesc înconjurul existenţei feminine” 1.

(Adolescentă, Hortensia însăşi socoteşte că lucrul de mână este o „ocupaţie inferioară” – „orice pagină citită o credea superioară, orice cuvânt dintr-un dicţionar, orice filă tipărită, orice discuţii, orice cugetări filosofice, orice vers, orice capitol de istorie, orice episod din mitologie”[151152].) „Romanciera” priveşte şi *se* priveşte simultan, împletind într-o ţesătură livrescă istoriile altora şi, implicit, pe a sa – părând că istoria-i personală prinde contur tocmai din filtrarea şi repovestirea destinelor

---

151 Hortensia Papadat-Bengescu, „Femei, între ele”, în vol. Nuvele. Povestiri, ed. cit., p. 76.

152 Hortensia Papadat-Bengescu, Arabescul amintirii, ediţia citată, p. 116.

străine. Nu cu ghemul impersonal, „cam îngălbenit”, „fără destinaţie” se identifică până la urmă povestea „romancierei”, ci – printr-o buclă autoreferenţială – cu pânza de goblen a Maminei:

„În cugetarea liniilor trase de acul uşor, în slova firului destrămat de mătase translucidă, în curba arabescurilor vor fi toţi şi toate, câţi au trăit, odată cu noi şi împrejurul nostru, minutele de atunci. Uitat în fund de casetă, nepoţii vor azvârli cu mâini dispreţuitoare peticul învechit şi nu vor şti că frunzăresc un pumn de viaţă”[153].

Într-un studiu din 1988 consacrat primelor proze ale autoarei, Ion Bogdan Lefter analizează construcţia „teatrală” din *Femei, între ele* într-o ingenioasă cheie textualistă, remarcând – odată cu dimensiunea metatextuală a nuvelei – rolul de scriitoare asumat de eroina care narează şi stăruind asupra implicaţiilor autoreferenţiale ale unor metafore „din paradigma *ţesutului* şi a *împletituluv*[154].

„Nu pot şti dacă involuntar sau în bună cunoştinţă de etimologia comună a *ţesăturii* şi a *textului* (mult frecventată de către critica şi teoria literară din deceniile postbelice), sau doar prin specularea intuitivă a unei ocupaţii cu substrat psihologic tipic feminin, legate – pe deasupra – de omologia folclorică dintre *tors* şi *povestit* («firul poveşti se deapănă mai departe»...), Hortensia Papadat-Bengescu construieşte în *Femei, între* ele o uimitoare parabolă a literaturii ca «împletitură» de stări şi gânduri. (...) Feminitatea (...) generează *ţ esătură, text,* literatură. (...) La tot pasul se întâlnesc termeni din paradigma în cauză – *pânză, fire de lână, voaluri* ş.a.m.d. –, în număr atât de mare încât îţi vine greu să crezi că

153 Idem, „Femei, între ele”, în vol. Nuvele. Povestiri, ed. cit., p. 82.

154 Este vorba de o postfaţă la un volum ce antologhează texte din proza scurtă a autoarei (Vezi : Hortensia Papadat-Bengescu, Femeia în faţa oglinzei, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Editura Minerva, Bucureşti, 1988). Studiul - „Hortensia Papadat-Bengescu : Joc de măşti” - a fost reluat ulterior în : Ion Bogdan Lefter, Doi nuvelişti : Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu, Ed. Paralela 45, Piteşti-Bucureşti-Braşov-Cluj, 2001.

prozatoarea a apelat la ei doar dintr-o inerţie a intuiţiei”. 1

Proză sofisticată sub aspectul tehnicii narative (publicată, *nota bene*, în 1916!), *Femei, între ele* începe, mai mult decât grăitor, cu gestul naratoarei de a ridica transperantul unei ferestre pentru a-şi odihni privirea asupra unui peisaj de staţiune elveţiană[155156]. Răsfrângându-se în permanenţă asupra sieşi, privirea fuge totuşi cu obstinaţie spre exterior.

Cu o privire pe fereastră începe şi *Balaurul*, roman în care imaginea războiului, proiectată la dimensiuni mitice, se conturează prin juxtapunerea unor observaţii subiective atribuite unui personaj feminin, Laura (Laurenţia), fără identitate „civilă” clar precizată, dar cu un bine definit profil interior. Împreună cu două surori nevârstnice, eroina – o tânără doamnă dintr-un oraş de provincie – primeşte, într-o noapte de august, primele semnale ale declanşării războiului. Secvenţa (figurând un tablou cvasi-expresionist) este semnificativă: pe fereastra larg deschisă nu se zăreşte propriu-zis nimic – întunericul e impenetrabil[157] –, în încăpere pătrunzând doar zarvă de glasuri şi sunet de goarnă; aşa încât pe pagini întregi descrierea a ceea ce se petrece (sau, mai bine zis, a ceea ce personajele bănuiesc că se petrece în afara casei) apelează aproape exclusiv la imagini auditive. Evenimentul – anunţul sec al intrării României în război – e reconstituit/imaginat de Laura din simple frânturi sonore, din detalii pe care starea de surescitare a eroinei le

155 Ion Bogdan Lefter, „Hortensia Papadat-Bengescu : Joc de măşti”, în Doi nuve- listi..., ed. cit., pp. 102-104.

156 „Totdeauna trăgeam de trei ori şiretul ca să ridic transparentul. Prin fereastră se vedea întreg orizontul, micul orizont prins între două povîrnişuri răpezi. Pretutindeni în zare coline împădurite, apoi livezi strîmte, terase de flori unduiate, bănci colorate proaspăt, vile de forme variate şi bizare, sticlind ici-colea printre brazi plantaţi - vederea aproape întreagă a unei mici staţiuni balneare.”

157 „Înfăşurată în ea însăşi”, noaptea „îşi acoperise zgomotul auriu al stelelor, n-avea nici lumini, nici întunecimi, domoală, tăcută, umbroasă, nu avea culoare” (Balaurul, Ed. Minerva, Postfaţă şi bibliografie de Roxana Sorescu, Bucureşti, 1978, p. 10).

amplifică („Ce va fi fost? (...) Simţeai parcă răsuflarea gorniştilor, îţi părea că se aude chiar tropăitul greu al cizmelor, că se simte mişcarea înainte a trupului”). Intuiţia asociativă, hipersensibilitatea, percepţia „muzicală” a faptelor, pasivitatea contemplativă prevalează, în această etapă a biografiei Laurei, asupra cunoaşterii directe, lucide, asupra acţiunii nemijlocite. Eroina continuă experienţa Manuelei din *Femeia în faţa oglinzii*, îşi asumă gestul radical şi simbolic de a întoarce spatele oglinzii, orientându-şi privirea dincolo de fruntariile egoului feminin narcisiac. Suprafeţei mate a oglinzii îi ia locul astfel simbolul ferestrei. La sfârşitul microromanului din 1921 Manuela

„Puse încet ovalul adormit al oglinzii cu miner de os pe abanosul clavirului, ca o cruce pe sicriu.

Nemaiavând ce oglindi în jucăria spartă, i se păru că nu are ce mai cerceta în oglinda sufletului.

Atunci femeia fără de oglindă, cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur”. 1

Privirea eroinei este încă „stângace”, „străină”, dezorientată. Gestul ei final e lăsat, parcă, în suspans. La începutul romanului *Balaurul*, preluând parcă ceva din stângăcia şi din mirarea Manuelei în faţa unei lumi pe care abia acum începe să o vadă, Laura tatonează în căutarea unei ieşiri în afară, se pregăteşte pentru o aventuroasă „călătorie în larg”.

„Există în fiinţă nevoia asta de a ieşi la larg, într-acolo unde curge râul, potopul chiar (...). Geamul deschis, prin care Laura şi copilele, în haina lor subţire de noapte, cu părul dezlegat pe spate, umăr la umăr, ascultau cu mâini reci alarma, era spaţiul pe care sufletul lor slab îşi arunca braţele dincolo de grădina umbroasă, pentru a se lega de destinul tuturor”.

Metaforă a deschiderii către alteritate, fereastra are în context şi valenţe autoreferenţiale – contribuie, pe de o parte, la configurarea unei rame narative şi, pe de altă parte, semnalează anumite intenţii auctoriale, indică – de pildă – mult invocata (re) orientare a autoarei spre proza

„obiectivă”. Obiectivitate însemnând aici nu atât adoptarea unei tehnici narative asimilabile realismului clasic (observaţia ar fi valabilă întru totul doar pentru romanul *Logodnicul* şi întrucâtva pentru *Rădăcini*), cât obstinata focalizare asupra alterităţii. Încet-încet, cadrul ferestrei din spatele căreia priveşte Laura începe să se eclereze, întunericul dens din prima secvenţă făcând loc luminii crude ce dezvăluie instantanee ale unei vieţi reale, nu imaginate. Mai mult decât atât, încet-încet parcă şi rama ferestrei se lărgeşte, simbolic, până acolo încât privirea eroinei ajunge să nu mai fie o privire dintr-un unghi limitat, din spatele unui perete securizant, ci una mobilă, care schimbă mereu punctul de veghe. Când Laura iese din pasivitatea-i obişnuită, abandonând burghezul confort domestic şi oferindu-se să lucreze voluntar pentru Crucea Roşie, deschiderea – iniţial magică a – ferestrei rămâne „cuminte” în urmă, ca semn al unei experienţe transgresive deja consumate. Din universul senzorialităţii subtile şi al reveriilor „muzicale” personajul trece în sfârşit, iniţiatic, pe teritoriul Realităţii. (Tot aşa cum autoarea însăşi îşi lărgeşte aria tematică a prozei după ce experienţa introspecţiei lirice, a contemplaţiei narcisiace şi a „feminităţilor” claustrate a fost epuizată.) Războiul îi oferă Laurei şansa de a se elibera de o traumă – la care se face vag, dar constant referire pe tot parcursul romanului – şi de a înţelege „estetica brutală a realităţii”, etichetă sub care se aşază mai toate întâmplările consemnate în *Balaurul* ca într-un jurnal indirect al eroinei1.

Şi acestei „ambasadoare” a Hortensiei (ca şi naratoarei din *Femei, între ele*) îi putem bănui veleităţi de scriitoare. („Laura are formaţie psihică de scriitor nerealizat, iar oamenii şi faptele ce-i alcătuiesc jurnalul de război sunt tiparele unor posibile personaje” – observă Roxana Sorescu[158159].) Odată intrată în iureşul lumii,

---

158 Nu trebuie uitat că la originea romanului stă chiar experienţa personală a autoarei care, în timpul Primului Război Mondial, a activat ca soră de caritate în cadrul Crucii Roşii, la Focşani.

159 Roxana Sorescu, „«Balaurul» sau Romanul între subiectiv şi

eroina investită cu „pasiunea mistică a sacrificiului” devine atentă la potenţialul „roman” pe care îl ascunde biografia fiecăruia dintre oamenii întâlniţi în cale: refugiaţi de război, soldaţi răniţi, muribunzi, un ofiţer rus, o ordonanţă cu chip de dihor, o moaşă sfătoasă, „omul căruia i se vede inima”, un ţigan argintar sau o tânără urgisită de familie pentru că a dat naştere unui copil din flori... „Romanul vieţii” – este o formulă preferată a Laurei, folosită când cu entuziasm, când cu o uşoară nuanţă ironică, expresie oarecum desuetă, dar revelatoare pentru gratuita pasiune a eroinei de a ficţionaliza, de a imagina în marginea unor detalii de viaţă cotidiană sau în jurul unor confesiuni primite cu o bine disimulată aviditate. Metafora textualistă *avant la lettre* a împletitului/cusutului/brodatului se asociază şi aici, în diferite contexte, ideii de *istorie* (cu toată încărcătura polisemantică a cuvântului) şi de *istorisire*. În timp ce împletesc veşminte pentru cei de pe front, femeile din *Balaurul* „adaugă la slabul roman omenesc o invenţie bogată”. Uneori, oamenii pe care imaginaţia eroinei îi transformă în personaje de roman prilejuiesc ironice analogii cu figuri livreşti:

„Avea prolixitatea migăloasă a personagiilor din romanele ruseşti. Te plictisea ca lectura anevoioasă şi încâlcită a o sută de pagini, în care Alexiewi şi Serghiewi vecinăresc în lungi vizite şi nesfârşite conversaţii, de la evenimentele găinăriei până la irosul preceptelor de filosofie socială şi se dibuiesc unul pe altul cu scopul mic şi îndărătnic al vreunei tranzacţii: vânzarea unui cal sau traficul unui drum vicinal”.

Că Laura este o Cititoare, şi încă una cu ascuţit spirit critic, se sugerează, iată, în chip foarte discret (pasajul citat îi este atribuit, în fluxul unui înşelător discurs indirect liber, chiar eroinei). La fel de discret este inculcată şi impresia că tot materialul faptic din care se constituie – fragmentar – romanul ar fi, în fond, jurnalul mascat al aceleiaşi Laura, potenţială scriitoare.

---

obiectiv”, Postfaţă la : Hortensia Papadat-Bengescu, Balaurul, Ed. Minerva, Bucureşti, 1968, p. 251.

Urmărind, într-o prefaţă din 1986 la romanul *Balaurul*, felul cum se ilustrează în proza Hortensiei Papadat-Bengescu „raportul viaţă-text, realitate-expresie literară”, Gheorghe Crăciun remarcă – dincolo de „dimensiunea corporală, sensibilă, viscerală” a scrisului autoarei – „vocea stilistică sarcastică, amuzantă, parodică, mereu predispusă la o spectaculoasă continuare în imaginar a banalelor date ale realului” 1. S-a discutat puţin până în prezent despre această voce sarcastică şi parodică, audibilă – la o lectură mai atentă şi neobturată de idei preconcepute – în proza Hortensiei. S-au invocat influenţe şi/sau apropieri livreşti, dar s-a trecut cu prea mare uşurinţă, de pildă, peste gestul autoarei de a se distanţa polemic de anumite pretinse modele ale sale, gest schiţat nu în mărturisirile „de atelier”, ci – intertextual – chiar în miezul operei de ficţiune. Să luăm un exemplu. *Rădăcini*, roman al memoriei, al regăsirii şi asumării trecutului personal, pare scris ca o replică anti-Proust. Replică pe care creatoarea Hallipilor, orgolioasă de a fi ea însăşi, se va fi simţit obligată să o strecoare – discret dar cu consecvenţă – în paginile celui de-al patrulea volum al romanului său de familie, după ce precedentele volume fuseseră etichetate (cu entuziasm de unii, cu un rictus ironic de alţii) ca „proustiene”. (Ea care, dacă e să o credem, s-a apucat târziu să-l citească pe Proust – şi atunci la îndemnul unor apropiaţi din lumea literară, şi atunci fără prea mare participare şi fără a reuşi să ducă la bun sfârşit lectura amplului roman al „căutării timpului pierdut”!...) Într-un mic pasaj din *Rădăcini* o aluzie la o celebră secvenţă proustiană – unde o piatră de pavaj deschide supapele memoriei involuntare – capătă accente de şarjă:

„De câte ori se întorcea acasă pe Izvor, Nory se împiedica regulat de o piatră uşor săltată a pavajului; se lovea apoi în talpă unde avea o întăritură dureroasă: «O fi gută!» suspina, dar nu lua nicio măsură. Se indigna în schimb pe primăria sectorului respectiv, care nu repara

trotuarele (...) ”[160161].

Dimensiunea livrescă a prozei „marii europene” nu se reduce la referinţele literare/culturale, de altfel numeroase, imbricate în fiecare dintre cărţile autoarei, ci include, în mod evident, un dialog adesea polemic purtat cu aceste referinţe. Fără a avea o „conştiinţă teoretică” (dar câţi dintre prozatorii noştri interbelici o au?!), Hortenisa Papadat-Bengescu are o conştiinţă a convenţiilor literare, aliată cu o intuiţie a noului şi cu orgoliul de a nu merge pe drumuri bătătorite (şi asta chiar cu riscul unei uşoare extravaganţe stilistice). Autoreferenţialitatea subtilă şi preferinţa (neostentativă) pentru „împletitura” intertextuală fac sistem cu prezenţa excentrică dar nu „inutilă” a eroinelor „ambasadoare” care întrupează fantasma fondatoare, am putea zice, a Hortensiei Papadat-Bengescu: *fantasma femeii-scriitoare*.

Tema Scriitoarei, a „străinei” care se afirmă în viaţa publică în pofida prejudecăţii că femeia nu poate fi creatoare de valori spirituale, bântuie de altfel imaginarul celor mai multe dintre prozatoarele noastre interbelice. Obsesiv (chiar dacă efasat) abordată de „romanciera femeilor” înainte de *Drumul ascuns*, această temă este abandonată în anii ’30 de o autoare al cărei prestigiu e deja consolidat. Pentru Hortensia Papadat-Bengescu nu mai e doar o fantasmă; iar dreptul „visurilor treze, al poveştilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă şi oraş, undeva departe” 1 e un bun cucerit.[162]

V

Biografia unor eşecuri exemplare. Studii de caz

V. 1. Ticu Archip1. Refuzul autobiograficului

V.1.1. O autenticistă paradoxală

„Descrierea vieţii unui autor, chiar de ar fi făcută de

---

160 Gheorghe Crăciun, „Recitind «Balaurul» sau Despre un exerciţiu de căutare şi descoperire”, Prefaţă la Hortensia Papadat-Bengescu, Balaurul, Ed. Militară, Bucureşti, 1986, p. 17.

161 Hortensia Papadat-Bengescu, Rădăcini, ed. cit., vol. I, p. 71.

162 Hortensia Papadat-Bengescu, „Autobiografie”, în Adevărul literar si artistic, an. XVIII, s. III, nr. 867, 18 iulie 1937, p. 5.

el şi tot are ceva din ochiul americanului care măsoară de câţi metri e turnul în care a fost spânzurat un om pentru o idee.

Puţină biografie, oricât de puţină, mărturisită de mine, ar însemna ceva din timpul de atunci până acum. Nu e chiar aşa… aşa de mult şi nici puţin… un câine ar fi putut să trăiască trei vieţi, un om încă niciuna.

Şi apoi, care-i acela care nu s-ar recunoaşte în orice biografie, oricât de străină – fie a lui Nelson, fie a unui închis într-o leprozerie – şi care-i mai cu seamă acela care se recunoaşte în biografia lui proprie? (…)

Autorii istorici care îşi închipuiesc că au descris în versuri acompaniate de ţiterele din culise viaţa lui Carol Quintul sau Alcibiade, după dicţionare biografice sau tratate recunoscute, şi-ar putea intitula eroii: *Tomulescu sau Dupont. Între aceştia patru sunt sigură că cei care ar avea de pierdut sunt tot cei doi din urmă.*

Dacă mi-ar fi uşor să spun: «*La şapte ani m-au dat la şcoala primară din Ştirbei-Vodă şi la optsprezece am intrat la Universitatea din Bulevardul Carol*», *mi-ar fi imposibil să strâng elementul străin de mine, răspândit în afară, al meu totuşi printr-o firească osmoză.*"[163][164]

Niciuna dintre scriitoarele noastre interbelice cu oarecare relief, nici chiar discreta Sanda Movilă, nu egalează reticenţa lui Ticu Archip fa] a de confesiune şi faţă de consemnarea (auto) biografică. Unele – ca Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu sau Sorana Gurian – ne-au lăsat consistente volume de memorii, chiar dacă autocenzurate, poate şi uşor cosmetizate. De la altele, care n-au reuşit, din diferite motive, să-şi transcrie trecutul, au rămas totuşi numeroase interviuri, pagini de corespondenţă sau chiar – risipite prin periodice – texte de nuanţă confesivă. Nu doar dintr-o excesivă pudoare şi-a refuzat Ticu Archip exerciţiul automărturisirii, ci şi în virtutea unei sistematice neîncrederi în capacitatea

163 1891-1965.

164 F. Aderca, „De vorbă cu d-ra Ticu Archip”, în Adevărul literar şi artistic,s.II, an. IX, nr. 461, 6 oct. 1929, p. 1-2.

cuvântului scris de a depozita *esenţa* unei existenţe, de a reprezenta *inaparentul*, impalpabilul.

Afirmaţiile scriitoarei, mai înainte citate, s-ar traduce prin relevarea unei aporii. Pe de o parte, o (auto) biografie onestă reuşeşte în cel mai bun caz să fie exactă, dar marele său neajuns e acela de a nu putea înfăţişa altceva decât o schemă – scheletul descărnat al unor evenimente –, altceva decât fapte „obiective”, care nu spun nimic *esenţial* despre interioritatea „personajului” monografiat. Pe de altă parte, orice încercare a biografului ori a autorului de memorii de a trece dincolo de pura exterioritate a faptelor (prin supoziţii psihologice, printr-un anumit „montaj” al evenimentelor consemnate şi printr-o interpretare inevitabil subiectivă dată acestora) se transformă în ficţiune. De o parte „adevărul” gol şi inexpresiv; de cealaltă, „minciuna” creatoare. Ce alege Ticu Archip între acestea două? Alege o a treia cale: ficţiunea – „minciuna” –, dar ficţiunea asumată ca atare, nu aceea (auto) livrată ca istorie „adevărată”. Astfel, orice naraţiune, inclusiv naraţiunea istorică sau (auto) biografică, fiind considerată ca ficţiune, devine preferabilă, în optica autoarei, minciuna onestă, ficţiunea literară. Ca atare, Ticu Archip nu va scrie niciodată despre sine. Sau, altfel zis, va scrie despre sine indirect, scriind despre alţii – şi nu istorii întâmplate, ci istorii inventate.

Reticenţa sa faţă de confesiunea directă, nedeghizată literar, a genului memorialistic este dublată de suspiciunea faţă de fetişizarea persoanei întâi în proza ficţională. În plină vogă literară a exhibării subiectivităţii, autoarea se obstinează în a-şi reprima terapeutic acest impuls. Ea se ambiţionează să scrie „proză obiectivă” nu pentru că ar fi o prozatoare de modă veche (e născută înainte de 1900), ci pentru că intuieşte limitele formulei subiective, caracterul de pură convenţie al acesteia. Păcat că, neavând o structură de combatantă, nu polemizează cu un Camil Petrescu. Autoarea este o autenticistă aparent paradoxală, care caută autenticitatea chiar atunci când îi neagă posibilitatea.

Şi maniera în care se exprimă Ticu Archip în rarele ocazii când este intervievată arată cât de ferm e refuzul ei (implicit) de a vorbi despre sine. Frazele ei, încărcate de referinţe matematice, puţin afectate uneori şi ocolind colocvialităţile, sună bizar, sunt prea pedante în contextul unui dialog relaxat, amical – pentru că, trebuie spus, cei care o intervievează sunt de obicei prieteni: I. Valerian, F. Aderca. Primul dintre aceştia observă în preambulul interviului său cu Ticu Archip că scriitoarea, care e profesoară de matematică, „în timpul convorbirii arată deformaţie profesională, ca şi poetul Ion Barbu” 1. [165]

Iar F. Aderca notează, parcă amuzat, într-un context similar: „Domnişoara Ticu Archip (...) a vorbit tot timpul de pe ultima treaptă a unui podium cu covoare din salonul unde-şi primeşte musafirii” 1... Scriitoarea devine, cum se vede, rigid-convenţională atunci când se vede în situaţia, inconfortabilă pentru ea, de a se automărturişi. Iese din încurcătură printr-o divagaţie inteligentă – strategie adoptată, de exemplu, în dialogul cu bunul său prieten de la Zburătorul, F. Aderca: amplul fragment pe care l-am citat nu e nici mai mult, nici mai puţin decât un răspuns al lui Ticu Archip la solicitarea de a spune câteva lucruri „despre sine”...

V.1.2. Doamna hieratică de la *Zburătorul*

Scriitoarea este, cu toate acestea, o foarte agreabilă „*femme du monde*”, nu doar preţuită, ci chiar iubită în cercul său. Drept dovadă: peste ani, mulţi dintre vechii sburătorişti îşi amintesc de ea cu afecţiune. Ticu Archip se găseşte azi în situaţia oarecum ciudată de a fi rămas în memoria literaturii române mai degrabă graţie acestor dese invocări – ca nume aproape nelipsit din enumerările legate de cenaclul lovinescian – decât datorită cărţilor sale, altfel prea puţin (re) citite. Imaginea acestei scriitoare – aşa cum ne e înfăţişată de contemporanii săi interbelici – este aceea a unei persoane de înaltă distincţie:

---

165 I. Valerian, „Ticu Archip”, în volumul Chipuri din viaţa literară, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, pp. 131.

„hieratică, descinzând parcă dintr-un vitraliu bizantin”[166][167]. Frumuseţea sa atipică se aliază cu o vie inteligenţă, atitudinea sa discretă şi binevoitoare disimulează o ironie mordantă. Ieronim Şerbu evocă, în *Vitrina cu amintiri*, o scenă ce evidenţiază subtilitatea ironică a scriitoarei. La cenaclul Zburătorul

„(...) unul din tinerii care voia să-şi dea aere făcuse câteva aprecieri asupra teoriei relativităţii einsteiniene. Cum nimeni nu era de specialitate, nimeni nu-l contrazise pe tânăr. Ticu Archip tăcea. Criticul Lovinescu, intrigat, o întrebă:

— Dar bine, Ticule, dumneata eşti matematiciană, n-ai nimic de spus?

— Nu, deoarece la ora actuală în toată lumea nu există mai mult de cincisprezece savanţi care să înţeleagă teoria relativităţii”[168].

La Zburătorul, Ticu Archip nu trezeşte invidii – nici măcar în rândul unor colege (mai tinere) în general prea puţin binevoitoare faţă de „concurenţa” (literară) feminină –, ci admiraţia dezinteresată. Ioana Postelnicu îşi aminteşte că „distinsa Ticu Archip” avea, pe lângă talent, „cele mai frumoase şi îngrijite mâini”[169]. Cella Serghi – altminteri atât de acidă atunci când povesteşte despre contemporanele ei scriitoare – o descrie ca pe o femeie cu mult şarm şi ca pe o intelectuală perfecţionistă. „Exigentă cu elevele ei, era exigentă cu ea. Deşi o perfectă traducătoare din engleză, lua loc] îi de engleză mereu, ca o elevă care trebuia să ia neapărat nota zece”. 1 Altfel – precizează aceeaşi Cella Serghi, observatoare atentă şi, de obicei, necruţătoare –, încă tânăra scriitoare celibatară nu are deloc aparenţa unei „severe profesoare de matematică”. Nimic mai străin de ea decât acreala şi

---

166 F. Aderca, interviul citat.

167 Ieronim Şerbu, Vitrina cu amintiri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 24.

168 Ibidem

169 Ioana Postelnicu, Seva din adîncuri, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 217.

mohoreala unei fete bătrâne. Nici urmă de frustrare. Scriitoarea se împacă perfect cu propriul mod de existenţă; găseşte satisfacţii în meseria sa, în literatură, în prietenie, în obiectele cu care îşi înfrumuseţează traiul cotidian. „Casa ei era ea. Adunase icoane multe şi vechi, covoare valoroase. Tablouri, vase japoneze, Gallé-uri enorme, mobile masive, cărţi bine alese, frumos legate. Alte femei aveau un cămin. Ticu avea o casă care trebuia să compenseze tot ce-i lipsea”. Altfel spus, spre deosebire de alte scriitoare – de pildă, spre deosebire de Hortensia Papadat-Bengescu, prietena sa –, Ticu Archip e în posesia unei „camere separate”; nu i-au lipsit independenţa şi confortul necesare unei cariere literare. Atu pe care nu l-a valorificat, din păcate, la maximum. Scepticismul său, între altele, a împiedicat-o, probabil. Revenind însă la portretul schiţat, într-o manieră „feminină”, de Cella Serghi:

„Prestigiul scriitoarei Ticu Archip e greu de explicat. Dar el exista şi era acceptat de toţi cei ce frecventau cenaclul. Era ceea ce se numeşte o femeie elegantă, de o eleganţă sobră, discretă, care suscită indiscreţii. O eleganţă costisitoare. O singură bijuterie, un inel sau o broşă de bun gust, dar şi de mare valoare, scotea la lumină sobrietatea rochiei pe care nu o uitai. Îmi amintesc originalitatea unui palton de stofă cu mânecile de focă, turbanele care-i strângeau şi ascundeau părul ce începea să încărunţească, lăsând gol obrazul palid, prea alb, prea pudrat, pentru a acoperi urmele unui uşor vărsat de vânt. Dar ochii negri erau fascinanţi. Ardeau. Nimeni n-ar fi îndrăznit să spună că e urâtă. Şi la «Zburătorul» toţi ar fi vrut s-o conducă atunci când se pregătea de plecare. Nimeni nu era ascultat cu mai multă atenţie, când vorbea, când citea. Avea, de altminteri, o voce bine timbrată şi tot ce spunea era esenţial”[170][171].

Eugenia Tudor Anton o cunoaşte pe scriitoare mai târziu, prin anii ’50, şi e „contrariată”, mărturiseşte, de

170 Cella Serghi, Pe firul de păianjen al memoriei, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 245.

171 Cella Serghi, op. cit., p. 245.

„zâmbetul misterios” al doamnei înalte, zvelte, „cu o ţinută demnă, mândră, în ciuda anilor care-i aplecaseră umerii şi-i veştejiseră puţin luciul straniu al privirii”. „O privire, totuşi, scrutătoare şi ironică, din ochii negri, lucioşi, caldă şi depărtată cu intermitenţe. Un zâmbet unic ce nu se lăsa lesne descifrat.”[172]

Sobrietatea neconvenţională şi o anume stranietate definesc profilul acestei autoare. (Profil căruia îi vor fi adăugat o nuanţă de „mister”, printre contemporani, şi ecourile unei platonice legături sentimentale cu Vasile Pârvan.)

Ticu (Sevastia) Archip, născută într-o familie ce aparţinea burgheziei mijlocii, absolventă strălucită, se pare, a Facultăţii de Matematică din Bucureşti – profesoară de liceu şi, câtva timp, asistentă a profesorilor Gh. Ţiţeica şi D. Pompeiu –, a dus o viaţă de o discreţie deconcertantă, cel puţin pentru ochiul „obiectiv” al istoricului literar. Biografia sa n-ar putea face, în niciun caz, obiectul vreunei istorii, romanţate sau nu. A avut oare autoarea de protejat un „secret” anume? (Ceea ce ar justifica suplimentar încăpăţânarea sa anti-confesivă şi anti-biografistă.) Sau nu cumva a simţit nevoia să treacă sub tăcere – cu aceeaşi pudicitate cu care ar fi ascuns o maladie ori un viciu – un enorm deficit de existenţă?!

Viaţa acestei scriitoare, aşa cum poate fi ea reconstituită, inevitabil ficţionalizată, este viaţa unui „personaj” livresc. Poate de aceea în notaţiile memorialistice ale lui E. Lovinescu, Ticu Archip nu beneficiază – cum beneficiază aproape toţi autorii asupra cărora se opreşte criticul – de un portret: „autorul empiric” este pus în acest caz între paranteze1. Fapt cu atât mai curios cu cât scriitoarea este o apropiată a Zburătorului şi a familiei lui E. Lovinescu: după şedinţele de cenaclu e aproape mereu invitată la cină în casa criticului, *Agendele* înregistrează (mai ales pentru anumite perioade: 1924 –

---

172 Eugenia Tudor Anton, Prefaţă la romanul lui Ticu Archip, Soarele negru, Ed. Minerva, Ediţie îngrijită de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1983, p. V.

1933 şi 1940 – 1943) nenumăratele spectacole văzute de critic în compania lui Ticu Archip, frecventele întâlniri amicale, plimbările prin Cişmigiu, afecţiunea scriitoarei pentru Monica, pe care o duce, ritualic, în fiecare primăvară, în târgul Moşilor. De câteva ori, Lovinescu notează în jurnal, uşor iritat şi oarecum sibilinic, efuziunile lui Ticu Archip pentru Vasile Pârvan („vorbeşte de Pârvan mai mult decât e autorizată", „îi moderez zelul pârvănesc – în chestia catedrei de civilizaţie").

Pe Lovinescu autoarea îl cunoaşte în 1924 în biroul directorului Teatrului Naţional – dramaturgul (Ion Al. Vasilescu) Valjan repurtase un oarecare succes cu prima ei piesă, *Inelul*, pusă în scenă pentru prima oară în 1921, şi criticul o invită la Zburătorul – „cu stăruinţă şi în acelaşi timp cu o neîncredere pe care nu ţinea s-o mascheze" 1 – ca să citească o a doua piesă, *Luminiţa*. Ticu Archip devine, foarte curând, o fidelă a cenaclului lovinescian, de la şedinţele căruia nu lipseşte (până prin 1933) decât în situaţii cu totul speciale (de pildă, în primăvara lui 1926, când petrece câteva săptămâni la Constantinopol, sau în 1928, când pleacă pentru câteva luni la Paris). Scriitoarea pătrunde în atmosfera de la Zburătorul ca într-o adevărată familie; ataşamentul său e total. Adeziune feminină, puternic colorată afectiv. Nu mai frecventează şi alte cercuri literare (doar din când în când participă la întrunirile cenacliere din casa lui Mihail Dragomirescu), colaborează la puţine reviste. Întrebată, într-un interviu, dacă a mai publicat şi în altă parte înainte de a-şi fi început colaborarea la revista *Zbur\torul*, autoarea declară că nu-şi mai aminteşte decât de *Cetatea literară* (a lui Camil Petrescu), explicând că timiditatea o împiedică „să bată la uşile redacţiilor"[173][174]. Adaugă şi că „pentru o femeie asta

173 Ticu Archip, în Vremea, an. V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 6.

174 Scriitoarea nu a avut o activitate publicistică bogată. A colaborat, însă, fie şi sporadic, nu doar la Sburătorul şi Cetatea literară,cişila Adevărul, Universul literar, Tiparniţa literară, Revista scriitoarei, Reporter, Viata românească.

e ceva mai dificil”[175], afirmaţie ce arată că independenta, emancipata Ticu Archip păstrează ceva din inhibiţiile, din complexele, din prejudecăţile caracteristice pentru o femeie născută cu aproape un deceniu înainte de 1900. În „anii nebuni” şi mai ales în anii ’30, ea pare, ca şi Hortensia Papadat-Bengescu, o persoană din alte vremuri, privind cu neîncredere tumultul şi dezinhibarea prezentului. În mod straniu, însă, literatura acestor autoare – care în viaţa de zi cu zi fascinează prin desuetudinea elegantă a ţinutei (implicit a moravurilor) – reuşeşte să fie, în ansamblu, la fel de modernă şi de provocatoare (şi prin scriitură, şi prin „mesaj”) ca literatura contemporanelor lor dezinhibate, cu cel puţin douăzeci de ani mai tinere.

V.1.3. Burgheza vs. Scriitoarea. Un conflict interior

Sunt două persoane cu numele Ticu Archip: sobra domnişoară burgheză şi scriitoarea, a doua contrazicând-o adesea pe cea dintâi. Cuminţenia uneia se converteşte, la cealaltă, în subversivitate; tăcerea, în voinţă de contestare; „bunul simţ” şi moderaţia, în îndrăzneală imaginativă. Contrastul dintre cele două Ticu Archip e evident şi în chestiunea feminismului. Deşi se numără printre membrele fondatoare ale Societăţii Scriitoarelor Române, Ticu Archip are o atitudine critică faţă de ceea ce înseamnă militantism feminist. (Despre Societatea mai înainte amintită crede că nu era absolut necesară dar „odată înfiinţată nu văd la ce ar strica”[176].) În cadrul unei rubrici din *Adevărul*, „Femeile între ele”, unde sunt invitate să colaboreze mai multe scriitoare, jurnaliste, profesoare şi alte doamne cu profesiuni liberale, Ticu Archip se dezvăluie, pe la sfârşitul anilor ’30, nu doar ca antifeministă, dar şi ca aspră judecătoare a femeii, în general, şi a unor false (consideră ea) aspiraţii feminine. În articolele sale din *Adevărul* scriitoarea picură mult venin mizantropic; mizantropia ei ajungând până la ura de sine atunci când deplânge o aşa-zisă fatalitate în virtutea căreia existenţa femeii ar fi

---

175 I. Valerian, interviul citat.

176 I. Valerian, interviul citat.

condiţionată de obscure legi biologice:

„Cine nu e femeie nu-şi poate da seama cât tragic şi cât amar ar putea include rubrica aceasta.

Închid ochii – se văd femei de toate vârstele, castanii, brune sau blonde, cu ochii negri ori viorii, cu trupuri de ceară proaspătă ori topită în dogoarea anilor, văd fete cu iluzia vieţii în pupile şi legiuni de îmbătrânite păşind cocoşate sub povara unei sentinţe spre o Siberie viscolită şi pustiită (...).

Femei una după alta, femei, mereu femei, numai femei şi peste convoiul lor umbra gigantică a aceluiaşi ideal de dragoste care le mână din spate, ca un blestem.

E ciudat cum flacăra asta sfântă a nevoii de dragoste, de când s-a plămădit lumea şi până acum, le-a uniformizat în aşa chip încât «femeile între ele» nu mai pot avea una faţă de alta niciun fel de secret. (...)

Adevăratele personalităţi feminine sunt rare şi aproape invizibile, din simplul motiv că fac parte din lumea bărbătească. Văzute prin femei, devin şi ele la fel ca celelalte: aceleaşi sprâncene, acelaşi surâs, aceeaşi gură, acelaşi gol (...). Citesc că în unele ţări o mulţime de femei fac exerciţii de tragere la ţintă. Pentru ce? Pentru crime pasionale?” 1

În inventarierea tarelor feminine, Ticu Archip rivalizează cu cei mai redutabili misogini. Şi totuşi, dincolo de asemenea consideraţii – ce pot fi puse în relaţie şi cu orgoliul intelectualei individualiste –, proza şi teatrul acestei autoare scot la lumină intenţii contrare, taxabile – la limită – ca feministe. Va fi uitat Ticu Archip conţinutul violent contestatar al pieselor sale din anii ’20?

V.1.4. Scurt preambul teatral: *Inelul* (1922)
şi *Luminiţa* (1928). Subversiune, „scandal”, eşec

Inelul (1922; cu premiera în decembrie 1921) şi *Luminiţa* (1928), drame burgheze în descendenţa lui Ibsen (amintind de *Nora* sau de *Casa cu păpuşi*), au contrariat la data punerii lor în scenă tocmai prin subversivitatea la adresa unei societăţi patriarhale. În ambele cortina cade în momentul când pe fundal se aude

un foc de armă: supremul gest de protest al unei eroine care, pe deplin ignorate de bărbaţii din familie ce-i decid soarta, se retrage astfel într-o tăcere definitivă. Cu[177]

Luminiţa, piesă mai „scandaloasă” decât *Inelul*, autoarea întâmpină dificultăţi; pentru a o vedea reprezentată pe scena Teatrului Naţional, insistă ani de-a rândul: cu greu aprobată de Comitetul de lectură al teatrului, piesa e scoasă de la repetiţii în februarie 1927, înlocuită cu o alta, a lui Minulescu. Începe o întreagă tevatură, surprinsă şi în *Agendele* lui E. Lovinescu: prietenii autoarei intervin pe lângă persoane sus-puse (Irina Procopiu, Cella Delavrancea-Lahovary) şi chiar la Palat pentru ca *Luminiţa* să fie reintrodusă în programul stagiunii. Piesa se va juca abia în stagiunea următoare, într-o distribuţie de excepţie, cu Maria Filotti, George Calboreanu, V. Valentineanu şi Pula Ionescu. Premiera din 11 ianuarie 1928 aduce însă un eşec greu de suportat pentru autoare. „Presă catastrofală pentru *Luminiţa*”, notează Lovinescu în jurnal; scriitoarea e „complet demoralizată. Refuză brutal serviciile lui Aderca, amabil”. În cronica pe care o dedică *Luminiţei* în *Viaţa literară* F. Aderca1 scoate în evidenţă „conflictul cerebral, dus cu o logică într-adevăr bărbătească” (în ciuda unor „oarecari lipsuri tehnice” şi a unui „oarecare «teatralism» în structura personajelor”) şi opinează consolator că „adversităţile violente şi uneori vulgare iscate în presă sunt fenomene fireşti care au întovărăşit întotdeauna zorile unui talent excepţional”. Nefiind dublat de perseverenţă, talentul de dramaturg al lui Ticu Archip – poate nu „excepţional” dar, în orice caz, notabil – va rămâne fără consecinţe. Aceasta deşi autoarea îi declară lui I. Valerian că „se simte mai bine în forma dramatică” decât în proză şi în ciuda faptului că are o concepţie bine definită asupra construcţiei teatrale şi totodată viziune: „Este esenţial în teatru să ai simţul plasticităţii. Apoi, atenţia trebuie îndreptată la mişcarea oamenilor: să-i faci pe fiecare să se

177 Ticu Archip, „Cîteva rînduri de dragul titlului”, în Adevărul, an. LI, nr. 16 268, duminică, 7 febr. 1937, p. 2.

mişte şi să vorbească după temperamentul propriu; să nu pui nimic de la tine, căci atunci încarci scenele şi falsifici adevărul”... Ticu Archip va mai ieşi la rampă cu o singură piesă, *Gură de leu* (1935) – cunoscută şi sub alte două titluri, *Ecoul* şi *Bâlci sentimental* –, până azi nepublicată integral[178179]. „Talent eclatant în materie banală” – e verdictul lui E. Lovinescu în *Agende*.

Ceea ce Lovinescu numeşte „materie banală” – *à-propos* de teatrul autoarei – e, de fapt, mai mult decât atât. „Materia” din care se hrănesc şi piesele, şi nuvelistica lui Ticu Archip este, într-adevăr, realitatea „banală” a unei vieţi burgheze, cu ipocrizia şi meschinăriile ei, dar straniu impregnată de o substanţă fantasmatică şi străbătută de premoniţia unei irealităţi când ademenitoare, când angoasante. Conflictului de natură psihologică din *Inelul* i se suprapune, de pildă, un conflict metafizic: pe lângă ostilitatea oamenilor, eroina mai are de suferit şi adversitatea unor forţe oculte adăpostite de un inel legat cu blestem – unică moştenire de familie. O puternică impresie de mister stăruie pe tot parcursul fiecăreia dintre cele trei piese, o nebuloasă învăluie gesturile, deciziile personajelor, altminteri riguros motivate: „explicaţiile” se opresc, în mod just, acolo unde începe domeniul abisalului, făcând loc absurdului, gestului aparent gratuit. De ce provoacă Suza (în *Luminiţa*) nefericirea propriei fiice? De ce eroina din *Bâlci sentimental* compune o scrisoare anonimă aducătoare de moarte? Marea ambiţie a autoarei a fost, se pare, aceea de a reprezenta dramatic greu reprezentabilul: mişcările ceţoase ale inconştientului. E, de altfel, obsesia centrală a literaturii sale; e miza sa:

„De copil, am avut o înclinare să prind în oameni gesturile lăuntrice. Nu puteam să povestesc simplu ce

---

178 F. Aderca, „Un debut”, în Viaţa literară, an. III, nr. 68-70, 24 decembrie 192721 ianuarie 1928, p. 1.

179 Un fragment din această piesă a apărut (cu titlul Ecoul)în Revista scriitoarelor si scriitorilor români, an. IV, nr. 2, febr. 1930, p. 17. Piesa a fost reprezentată - cu titlul Gură de leu -pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în stagiunea 1935-1936.

vedeam, fiindcă îndărătul acţiunii mi se dezvăluia o altă acţiune a unei căptuşeli de gânduri, de intenţii. Dintr-un şir de fapte netede, mă impresiona, de cele mai multe ori, cea mai de neobservat. Îmi alegeam tăcerile, liniştile, care mi se păreau mai elocvente decât vorbele.

Am rămas cu această slăbiciune: să prind în cutia de rezonanţă sunetul, înainte să lovească timpanul" 1.

V.1.5. Autenticismul anti-solipsist: un posibil duel cu Camil Petrescu. Tehnici moderne de analiză în *Colecţionarul de pietre preţioase* (1926) şi *Aventura* (1929)

A intui „gesturile lăuntrice" şi a le traduce apoi în „vorbe" (totuşi insuficient de „elocvente", crede scriitoarea) – iată Provocarea, al cărei răspuns îl constituie nuvelele citite de Ticu Archip la Zburătorul, adunate în *Colecţionarul de pietre preţioase* (1926) şi *Aventura* (1929) [180][181]. Scriitoarea recurge aici la tehnici moderne de analiză, care trebuie să fi părut insolite în proza românească a anilor '20, unde imersiunea în „apele adânci" ale sufletului nu constituie încă o revelaţie[182]. Abia în anii '30 triumfă la noi tipul acesta de proză, reprezentat

180 D.P., „Cu scriitoarea Ticu Archip despre noul d-sale roman, Soarele negru, despre artă şi alte cîteva lucruri actuale", în Via]a, an. III, nr. 650, 7 febr. 1943, p. 2.

181 Nuvelele lui Ticu Archip vor vedea din nou lumina tiparului abia în 1979, în Colecţia „Restituiri" a Editurii Dacia (Cluj), cu o consistentă prefaţă a lui Mircea Muthu. Cele două volume interbelice ale autoarei, Colecţionarul... (1926) şi Aventura (1929) nu sînt reluate însă în integralitatea lor. Din primul n-au fost selectate nuvelele Dăscăliţa şi Dialog cu o umbră, ci doar Colecţionarul de pietre preţioase şi Maria Boul. Din al doilea n-au fost reţinute Dintr-un colţ de odaie şi Umbra unchiului. Textele cu pricina nu au fost reluate pentru că, explică îngrijitoarea ediţiei, Maria S. Muthu, sînt „neconvingătoare tocmai prin încercarea forţată de epicizare a unei stări psihice". Cu excepţia Dialogului cu o umbră, textele excluse ar fi meritat totuşi republicate.

182s înt evocate prin scurte amintiri, scenele actuale înregistrate prin fixarea uno momente răzleţe şi secundare, într-un stil precis, pipăibil, fără poezie, fără mister, dar, printre slabele puncte de lumină, te invadează întunericul din spate, imensa forţă a inconştientului, a irealului, a fantasticului, a tot ce nu e povestit şi care trăieşte şi te impresionează şi te domină ca o adevărată realitate" (Istoria literaturii române contemporane, vol. II, Ed. Minerva, p. 215).

la vârf de Hortensia Papadat-Bengescu şi de Camil Petrescu, dar şi, pe un alt palier, de Anton Holban, F. Aderca, M. Blecher sau Mihail Sebastián. Ceea ce se ignoră de obicei în discuţiile privitoare la proza interbelică de introspecţie este faptul că aceşti autori (şi alţii, tot mai des invocaţi: H. Bonciu, C. Fântâneru, Octav Şuluţiu) optează pentru analitism pe fondul unor acumulări anterioare de care nu e străin nici fenomenul aşa-numitei „proze feminine”. Pe un drum netezit de autoarea *Fecioarelor despletite*, scriitoare ca Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Mantu, Constanţa Marino-Moscu participă încă din anii ’20 – în grade variate şi cu mijloace mai mult ori mai puţin novatoare – la un proces de remodelare a discursului prozastic autohton, impulsionând discret interesul pentru infinitezimalul psihologic. Noutatea pe care o aduc ele în literatura momentului nu e, prin urmare, doar o notă de pitoresc dată de tematica specific „feminină” abordată sau de atitudinea liric-confesivă. Desigur, intuiţia a jucat, în cazul lor, rolul determinant, nu conştiinţa estetică. Dar ceea ce o autoare ca Ticu Archip intuieşte Camil Petrescu vine să teoretizeze. Anumite aserţiuni formulate de autorul studiului *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* (1935) ar putea fi foarte bine ilustrate prin pasaje din *Colecţionarul*... şi mai ales din *Aventura*, căci nuvelistica lui Ticu Archip – al cărei miez este analiza inconştientului – merge în sensul „instaurării concretului” prin încercarea de integrare (în discurs) a fluxului conştiinţei, a memoriei involuntare şi a senzaţiei înregistrate cu acuitate; altfel spus, ilustrează procesul de „dizolvare” a „noţiunilor solide”, „instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenţiei asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufleteşti în locul staticului, a calităţii în locul cantităţii” 1. Prozatoarea fascinată de „fluidul”, de imprevizibilul psihologic descrie comportamente a căror lipsă de motivaţie sfidează „determinismul mecanicist”, experimentând, dintr-o ambiţie a autenticităţii, strategii discursive cât se poate de moderne.

E de presupus însă că Ticu Archip nu ar subscrie tezei camilpetresciene conform căreia nu se poate „vorbi onest decât la persoana întâi”:

„Ca să evit arbitrarul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în sufletele oamenilor, nu e decât o singură soluţie: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc *eu*.[183]

Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti, dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic. Din mine însumi eu nu pot ieşi” 1.

Aici se despart drumurile celor doi autori congeneri obsedaţi de autenticitatea scriiturii. „Soluţia” narativă schiţată în *Noua structură*... este restrictiv\ şi, în plus, nu face decât’s\ înlocuiasc\ o convenţie cu alta, de vreme ce acelui „eu” proclamat ca instanţă absolutistă Autorul (care îşi joacă în continuare rolul de „demiurg”) îi poate atribui orice conţinut sufletesc şi orice biografie. Că literatura, oricât de obstinat autenticistă, nu reuşeşte să transcrie „realitatea originară”, ci doar „o propunere de realitate”, esenţialistul Camil Petrescu nu e pregătit să accepte. Mai suspicioasă în privinţa capacităţii *cuvintelor* de a traduce *realităţi*, mai predispusă la relativizare şi, detaliu semnificativ, mai dornică să iasă din sine însăşi, Ticu Archip oferă (oferise, de fapt) o altă soluţie de reprezentare a spectacolului subiectivităţii, intuind că „unitatea de perspectivă” se poate realiza, în proză, şi pe alte căi decât prin asumarea unui discurs la persoana întâi şi că, în fond, literatura se defineşte tocmai ca domeniu al „propunerilor de realitate”, nu al realităţii înseşi. În nuvelele lui Ticu Archip *perspectiva* îi aparţine, de regulă, unui anumit personaj – aproape niciodată un alter-ego auctorial –, încapsulat într-un discurs la persoana a treia a cărui funcţie este aceea de a transcrie cât mai fidel conţinuturi psihice nonverbale. Transcrierea cu pricina uzează, în linii mari, de o tehnică a sugestiei şi de o strategie a prezenteificării unor percepţii scoase la

183 Camil Petrescu, „Noua structură şi opera lui Marcel Proust”, în Revista Fundaţiilor Regale, an. II , nr. 11, noiembrie 1935.

suprafaţă de mecanismul memoriei involuntare[184185].

Personajele sunt oameni oarecare (cu excepţia Maestrului din *Colecţionarul de pietre preţioase*), la fel şi „evenimentele” ce servesc drept cadru şi pretext pentru introspecţie; dar autoarea stăpâneşte „arta” de a transforma nişte simple instantanee ale vieţii burgheze în secvenţe revelatorii. Într-o cronică dedicată volumului *Aventura*, F. Aderca remarcă, în plus, „o curiozitate nesăţioasă pentru subiectele socotite îndeobşte penibile, respingătoare şi chiar meschine” – rod al unei „animozităţi furioase împotriva dulciurilor literare”[186].

În „faptul divers” se întrezăresc contururile unei lumi de fantasme. Astfel, vizita unei tinere în apartamentul închiriat al iubitului ei ajunge să semene cu o descindere într-un spaţiu infernal unde obiectele, agresive, deschid „guri (...) de Moloch” (*Rămas bun*); o simplă pană de curent ia proporţiile unei catastrofe (*Decor Gra*nd-*Guignol*);

un azil de bătrâne pare o terifiantă anticameră a morţii (*În azil*). Un gest absurd, o stare de spirit sau o neînţelegere oarecare capătă şi relief ţi amplitudine; în spaţiul banalităţii depline se ivesc bre [e ce lasă să se vadă ceva din filmul (uneori fantastic al) unor pasiuni, frustrări ori aspiraţii neexprimate.

Dintr-o călătorie cu trenul a insignifiantului Toader prozatoarea scoate, în *Haine noi, suflete vechi*, o adevărată aventură. Protagonistul e un bărbat între două vârste, celibatar, care – deducem – ia hotărârea de a pleca în străinătate pentru a-şi găsi, fie şi tardiv, un rost al său. Nu i se întâmplă nimic ieşit din comun nici în cursul acestei

---

184 Ibidem.

185 Izabela Sadoveanu se înşală atunci cînd afirmă, într-o cronică altminteri favorabilă dedicată Colecţionarului..., că Ticu Archip „a trecut la compoziţie fără să se preocupe de căpătarea tehnicei” (Adevărul literar si artistic, an. VII, nr. 287, duminică, 6 iunie 1926, p. 2).

186 F. Aderca, în Bilete de papagal, an. II, nr. 312, duminică, 10 febr. 1929, p. 4.

călătorii, cum nu i s-a întâmplat nici de-a lungul celor cincizeci de ani ai săi, inutil consumaţi; „evenimentul” pe care îl trăieşte acum este un soi de revelaţie – ce nu atinge pragul deplinei conştientizări – a imposibilităţii de a depăşi fatalul vid evenimenţial. Naraţiunea operează un decupaj aparent arbitrar în biografia personajului: începe abrupt cu o ultimă examinare în oglindă înaintea plecării şi se încheie tot abrupt pe fondul unor imagini indiferente pe care Toader le înregistrează mecanic în dimineaţa de după călătorie, în orăşelul francez unde a ajuns. Nuvela se articulează din secvenţele imagistice percepute, în priză directă, de personaj – descripţia lor e pur gratuită şi centrată maniacal pe amănuntul puţin semnificativ. Tot acest şuvoi de imagini, unde se amestecă – iarăşi cu o arbitrarietate simulată – şi flash-uri ale memoriei, constituie, în sine, o „aventură”, la capătul căreia se desenează psihologia omului plictisit. Naratologic, nuvela e impecabil construită, cu câteva subtilităţi de adâncime; de pildă, personajul nu este privit nicio clipă din afară, înfăţişarea lui exterioară e perceptibilă exclusiv în secvenţa în care *el însuşi* se priveşte în oglindă.

În aceeaşi categorie a faptului banal convertit, graţie introspecţiei, în eveniment revelatoriu1 se include şi nuvela *Dintr-un* colţ *de odaie*, de astă dată – prin excepţie! – la persoana întâi (neavând însă nimic de-a face cu literatura confesiunii, ci cu ipostaza unui „eu experimental”). Naratorul e un tânăr domn mizantrop care, invitat la o petrecere unde se dansează pe „ritmul unui jazzband congestionat”, urmăreşte cu privirea, din colţul său retras, silueta unei femei. Punctul de observaţie este fix – personajul-narator nu-şi schimbă locul de la începutul până la sfârşitul nuvelei –, statism contrabalansat de dinamismul consemnării unor frânturi de viaţă interioară. Spaţiul exterior personajului, vizualizat cu acuitate de geometru, e absorbit de o subiectivitate lacomă de imagini: [187]

187 „O nuvelă a d-rei Ticu Archip nu este propriu-zis o poveste: e un moment sufletesc. Rezumată, anecdota sa nu ar avea nici măcar

„Din colţul meu de odaie se vedea aşa de puţin: în faţă, măsuţa cu placa de onix crăpată într-un colţ, vopsită barbar într-altul ca să ascundă un şir de pete şi zgârieturi, mă făcea să-mi strâng picioarele şi să stau incomod şi chircit; în stânga o oglindă medalion îmi aducea din când în când un spate geometric de femeie slabă.

Pe ea aş fi vrut s-o văd în lucirea sticlei. N-ar fi fost ea, ar fi fost imaginea ei şi imaginea ei de acolo din oglindă ar fi fost o reproducere slabă, imperfectă a femeii de lângă mine, din fotoliu t...)” 1.

(Se poate identifica aici şi o punere în abis a strategiei de observaţie la care autoarea recurge frecvent: realitatea e de două ori filtrată: prin lentila unui narator-observator impersonal şi prin intermediul unui personaj-oglindă.)

Meandrele unei psihologii contorsionate, înclinate să refuze realitatea imediată în beneficiul uneia închipuite, se lasă descifrate în acest joc relativizant al imaginilor – reale şi virtuale deopotrivă – reflectate într-o oglindă. Fascinează imaginea îndepărtată, deformată a obiectului, nu obiectul însuşi, aflat chiar în proximitate. Foarte puternică această sugestie a unei treptate desprinderi de real! Real a cărui aparenţă repulsivă e figurată metonimic prin „măsuţa cu placa de onix crăpată într-un colţ”. Personajul se simte agresat de obiectele inestetice din încăpere, nervozitatea sa fiind, la prima vedere, exagerată; senzaţia de inconfort are legătură, de fapt, cu prezenţa femeii urmărite în oglindă, despre care cititorul nu află de la bun început că a fost amanta mizantropului personaj. Cu destulă fineţe psihologică e pusă în scenă această situaţie absurdă: bărbatul nu se poate ridica de pe scaun să o salute pe fosta amantă, la sfârşitul seratei, pentru că a pierdut un buton de la manşetă – „Ar fi fost indecent să-i sărut mâna cu manşeta descheiată”.

---

dimensiunile unui fapt divers. Un gest, o intenţie vagă de acţiune, o mişcare interioară, care nu se trădează pentru privitori decît într-un surîs sau o grimasă - iată aproape întreg cadrul nuvelei” (Mihail Sebastian, în Cuvântul, an. V, nr. 1376, marţi, 19 febr. 1929, p. 1).

Nuvelele lui Ticu Archip au, mai toate, un asemenea final neaşteptat. Adesea identitatea personajului sau motivul pentru care acesta se găseşte într-o anume situaţie se dezvăluie abia la sfârşit – asta atunci când amănuntele nelămurite nu rămân definitiv „sub pecetea tainei”. În nuvela *înainte de proces* avem acces la gândurile unui personaj pe care aparenţele îl arată ca pe un om respectabil şi cumsecade; ce caută însă în anticamera Prefecturii Poliţiei ar fi dificil de anticipat. În mintea „domnului cu părul încărunţit pe tâmple” (altfel, fără nume) se întretaie amintiri haotice şi frânturi din dialogurile – unele absurde – purtate în jurul său sau înregistrate, arbitrar, mai demult. Mecanismul de asociere a unor senzaţii prezente cu imagini aduse la suprafaţă de aluviunile memoriei intens colorate afectiv este excelent transpus discursiv. Fraza sincopată, aluvionară, juxtapunând în mod voit incoerent imaginile, încearcă să reproducă fluxul conştiinţei. Iată cum simpla sonoritate a unei propoziţii fără importanţă rostite de un necunoscut declanşează o avalanşă de amintiri:

„«Ba încă s-a împiedicat într-un coş de trestie putredă...», vocea târgoveţului care istorisea boala se suprapunea vocii lui însuşi.

Întocmai ca omul care venise la doctor, ar fi putut şi el să spună gestul neînsemnat al lui Leni când piciorul ei mic se împiedica în colţul unui covor întors, gestul de graţie ciudată şi curioasă închidere a pleoapelor când îi servea supa la masă, când îşi rezema capul pe spatele fotoliului sau când întindea mâna deasupra unui şervet alb al fetiţei care îi lustruia unghiile în fiecare vinere, la unsprezece, înaintea prânzului... şi groaza... groaza cu care o aşteptase într-o miercuri seara cu ochii pe geam, cu samovarul sforăind pe masă, iarna... într-o iarnă cumplită, când nămeţii albi mai înalţi ca gardurile cele mai înalte, îngheţase toate pisicile negre ale oraşului... toate: ieşise a doua zi, s-a plimbat cu sania şi din fiecare grămadă albă străpungeau capetele înţepenite de hiene mici, picioarele, cozile ca o prevestire stranie, amară, tăiată în mii de

bucăţi” 1.

În derularea lor alertă, asemenea imagini fac să înflorească bănuiala unei întâmplări teribile – cadavrele pisicilor negre, mai ales, „înţepenite” în zăpadă „ca o prevestire (...) amară”. Între atâtea sugestii sumbre, flash-uri insistente luminează chipul unei femei, Leni, soţia domnului din anticamera Prefecturii Poliţiei: Leni în faţa vitrinei unui magazin cu cravate bărbăteşti, Leni în ipostaza de tânără soţie răsfăţată, Leni plictisită şi indiferentă. La un moment dat, seria acestor „fotografii” cu Leni se întrerupe, făcând loc unor secvenţe ce nu au nicio legătură cu gândurile anterioare ale personajului; domnul cărunt îşi aminteşte, de pildă, că a văzut într-o zi în curtea unui vecin doi copii amuzându-se cu o pisicuţă roşcată care alerga după un ghem de hârtie – fiecare detaliu e supradimensionat, cum supradimensionată e încăpăţânarea cu care se concentrează asupra acestei scene. „Secretul” domnului cumsecade înduioşat de jocul unor copii iese la iveală abia la final: personajul şi-a ucis soţia şi retrospectiv gestul i se pare lui însuşi absurd.

Sub semnul incomprehensibilului şi al „scandalului” moral stă şi infidelitatea turcoaicei Hadidge care, ieşind la vreme de seară, cu un copil mic în braţe, să cumpere smochine şi migdale de la o dugheană de dincolo de podul Galatei, cedează unui necunoscut, european, întâlnit întâmplător pe drum, fără să pară conştientă de gravitatea gestului său. Stranietataie rezultă – şi aici, ca în multe dintre situaţiile epice imaginate de Ticu Archip – din absenţa motivaţiei raţionale a cedării. Posesiunea frustă, pe un maidan murdar, se consumă la capătul unui întreg ritual al „urmăririi” printr-un Istanbul modern şi exotic în egală măsură, pe străzi aglomerate, pe unde circulă tramvaie, camioane, cărucioare de marfă, apoi printr-un labirint de străduţelăturalnice, sub privirile uimite ale turcilor pironiţi în pragul casei – pentru care plimbarea femeii musulmane în compania unui domn european e un fapt scandalos. Descris în detaliu, parcursul acestei neobişnuite preumblări e văzut, pe rând, din perspective

diferite: prin ochii domnului european, din timp în timp prin ochii copilului, pe jumătate adormit, prin aceia – impersonali – ai personajului colectiv şi, la anumite intervale, din unghiul naratorului omniscient. Un abil controlat şi foarte modern, pentru anii ’20, pluriperspectivism. În mod sugestiv, dintre toate personajele nuvelei numai turcoaicei nu i se atribuie, niciun moment, perspectiva evenimentelor – truc tehnic graţie căruia interioritatea lui Hadidge rămâne secretă până dincolo de ultima frază a textului. Este Hadidge doar trup-obiect al dorinţei şi deci orice încercare de analiză a reacţiilor sale s-ar dovedi superfluă?! Aparent da. Văzută exclusiv din exterior, mai ales prin prisma personajului masculin, femeia aceasta e o întrupare a indiferenţei animale; nimic nu o impresionează, totul i se pare firesc: după ce s-a lăsat posedată de un necunoscut, la marginea oraşului, îşi alăptează copilul în timp ce amantul întâmplător o priveşte contrariat şi, cu aceeaşi dezinvoltură, pomeneşte la despărţire de soţul ei, Sabri Ismail. Dacă, însă, citim mai cu atenţie pasajul în care turcoaica şi domnul necunoscut se zăresc reciproc în mulţime, găsim la Hadidge trăsăturile unei Messaline moderne; amoralismul ei nu e amoralismul unui suflet cu totul lipsit de complicaţii, Hadidge e o libertină fascinant-demonică. În acest sens, foarte fine sugestii se strecoară într-o secvenţă în care personajul-privitor (domnul european) descoperă că e el însuşi privit:

„Trecuseră pe lângă el două globuri în care văzuse, da, se văzuse, ca în două mici oglinzi sferice, perfecte, aşa de nevătămat, de conturat şi de clar!… Oricine ar fi admirat ochii lui Hadidge, chiar de nu s-ar fi găsit în ei, fără îndoială că i-ar fi admirat, însă altfel: mai neapropiat, mai impersonal, mai obiectiv… dar ochii în care te vezi aşa cum eşti, cu pălăria pe cap, surâsul pe gură, ochii aceia ca să te dea aşa au trebuit să te privească într-un anumit fel, să te privească neobişnuit de intens şi foarte de aproape, aşa de aproape ca şi tu să te poţi privi în ei” 1.

Minuţioasa analiză se asociază adesea, în nuvelele lui

Ticu Archip, cu sugerarea unei atmosfere stranii, predominant crepusculare, care o arată pe autoare ca pe o adeptă a estetismului decadent. Drept dovadă gustul pentru decorurile ce amestecă fastul şi ruina, interesul aproape „clinic” faţă de cazurile de excentricitate psihică şi faţă de pitorescul monstruozităţii, recurenţa unei teme ca nebunia sau atracţia imaginarului thanatic. La un conac ce se profilează pe un fundal gotic gelozia unei boieroaice prematur senilizate „reînvie” umbra rivalei care murise în urmă cu douăzeci de ani (*Dăscăliţa*). Un preot catolic ucide, în biserică, o femeie străină pentru că „adusese în ochi Mediterana copilăriei lui şi în buze carnea, sucul de portocală fragedă şi coaptă” (*Fapt divers*). Peste tot, în nuvelele lui Ticu Archip, excesele pasionale se învecinează cu absurdul şi cu patologicul, făcând obiectul unei analize reci, întreprinse cu o curiozitate de mizantrop. De mare efect este, în *Maria Boul*, spectacolul descompunerii privit prin ochii unei fiinţe primitive, servitoare într-o casă boierească părăginită, despre a cărei stăpână decrepită se crede că şi-a ucis, cu ani în urmă, soţul. Casa locuită de cucuvele şi de cele două femei cu minţile rătăcite e descrisă în tonul unui lirism sobru; melancolia îmblânzeşte pe alocuri liniile unei gravuri sepulcrale:

„Zi de zi în casa cu Maria Boul putrezea altă bucată de viaţă. Numai ea, mică, neagră şi adusă de spate, târându-şi tălpile groase şi crăpate ca nişte cărămizi prost arse, păstra aceeaşi vârstă. (...) Umbra paşilor ei pe parchet era singura urmă de viaţă din casă. Peste tot păturile de prai se aşternuseră cu o grabă de îngropare timpurie. Tablourile, vasele, florile, tablourile – toate împreună cu nevasta domnului luaseră culoarea pământului” 1.

În *Colecţionarul de pietre preţioase* (proză ce dă şi numele volumului din 1926) un Maestru alchimist, într-un sat imaginar de la marginea mării – Gio –, transformă în rubin o picătură din sângele unei fete cu alură de lunatică şi, aflată ca sub o vrajă rea, fata se stinge. E ceva eliadesc – *avant la lettre* – în această nuvelă în care fantasticul

ţâşneşte neaşteptat din cotidianul anost, anunţat de temperatura unei zile toride şi de un mesager obscur, tânărul Florea Drăgan, asistentul unui colecţionar de pietre preţioase. Sub înfăţişarea unui „mamifer stâlcit şi neputincios” se camuflează un agent al unei lumi miraculoase coborât, conform unui scenariu ocult, într-o lume desacralizată; Florea Drăgan amăgeşte două tinere turiste care, plictisite de viaţa de la hotel şi de vilegiaturiştii „parveniţi, cu bijuterii false”, acceptă o escapadă la Gio, unde un Maestru „dă putere de viaţă pietrelor” şi unde simpla contemplare a nestematelor poate provoca viziuni. Acesta este începutul unui traseu iniţiatic presărat cu „semne” ale pătrunderii pe un alt tărâm. Cele două neofite se adâncesc tot mai mult într-o atmosferă crepusculară, care le face să simtă că „moartea e o glumă”. Spre casa cu trepte de agat ce adăposteşte fabuloasa colecţie de pietre preţioase – rubine din Perú şi Siam, perle rare, alături de o cupă „asemănătoare aceleia în care a plâns soţia lui Carol Quintul de ciudă că nu i-au fost dăruite cele cinci giuvaiere” – se ajunge pe un drum cu primejdii, prin vânt şi ceaţă: „Parcă n-ar urla numai o mare, parcă ar urla oceanele toate”, atmosferă perfect interiorizată de una dintre cele două eroine. Ciudat este că naraţiunea fantastică include, în *Colecţionarul de pietre preţioase*, secvenţe introspective, tot mai dense pe măsură ce se apropie deznodământul. Din cauza acestei atipice combinaţii, nuvela a putut părea, pentru unii comentatori, o alegorică poveste sentimentală mai degrabă decât o nuvelă fantastică1.

Cele două volume de nuvele ale lui Ticu Archip au fost întâmpinate elogios de câţiva scriitori şi critici, apropiaţi ai autoarei: Camil Petrescu[188] şi Hortensia Papadat-Bengescu[189], la fel E. Lovinescu şi F. Aderca[190].

---

188 T. Vianu, în Gândirea, an. VI, nr. 3, aprilie 1926, p. 137-138.

189 Vezi Sburătorul, an. IV, nr. 1, martie 1926, p. 6.

190 F. Aderca îi ia apărarea scriitoarei în urma articolului negativ publicat de Tudor Vianu în Gândirea la apariţia Colecţionarului... În afară de „sărăcia viziunii”, Vianu îi reproşa autoarei că „scrie rău”,

Dar, cu unele excepţii (Izabela Sadoveanu, Mihail Sebastián), *Colecţionarul de pietre preţioase* şi *Aventura* – dezavantajate şi de faptul că au apărut la o editură obscură – nu au avut ecou dincolo de cercul Zburătorului, nu au intrat cu adevărat în circuitul literar. Aşa se explică de ce această proză inovatoare, care ar putea fi trecută fără ezitări la activul modernismului nostru literar interbelic, este astăzi cu desăvârşire ignorată sau plasată printre „curiozităţile" epocii.

V.1.6. Capcanele romanului „obiectiv". O trilogie neterminată: *Soarele negru* (1946, 1949)

Capacitatea inovativă a lui Ticu Archip nu se aliază, din nefericire, cu ambiţia alergătorului de cursă lungă. Scrie greu şi cu intermitenţe, inhibată de o autocenzură prea severă. Pe E. Lovinescu îl indispune deseori, citim în *Agende*, obiceiul ei de a promite că va citi în cenaclu un text nou şi de a amâna apoi luni întregi. Scriitoarea afirmă undeva că îi „lipseşte patima tiparului şi a vitrinei"[191]. E adevărat: până în 1946 nu mai publică niciun volum. Lucrează un deceniu şi jumătate la un proiect fabulos, o trilogie romanescă numită – nervalian – *Soarele negru*, din care publică, la răstimpuri, fragmente prin reviste literare. Citeşte pagini din acest roman şi la cenaclu, încă de prin 1929, dar fără succesul pe care îl avuseseră nuvelele. „Impresie de obişnuit şi mediocru", notează Lovinescu.

Romanul, conceput după un plan îndrăzneţ, urma să fie o frescă a vieţii burgheze de după 1918, acţiunea unui prim volum, *Oameni*, petrecându-se în prima jumătate a anilor '20. Întrebată, prin 1943, când are de gând să publice romanul de mult anunţat, autoarea răspunde cu seninătate că încă mai are de lucrat la volumul al doilea (*Zeul*):

„Mă uit câteodată la grămada de foi scrise şi date la o parte. Dacă aş fi tipărit tot materialul acela, cu câteva

---

într-o „limbă nefirească" ce „pare o stîngace traducere". Aderca ripostează ferm în articolul „Un critic şi o nuvelistă", apărut în Sburătorul, an. IV, nr. 4, iunie 1926, p. 60.

191 D.P, în Viaţa, interviul citat.

rectificări, aş fi dat la iveală, până acum, câteva romane. Dar nimic nu mi se pare mai de temut în cariera unui scriitor decât o vedere aruncată îndărăt cu mustrări pentru un subiect care i-a scăpat” 1.

Partea cea mai rezistentă a trilogiei – la o (re) lectură actuală – este volumul din 1946, *Oameni*[192193], roman masiv, „obiectiv”, situat de anumiţi critici într-o descendenţă rebreniană[194]. Şerban Cioculescu afirmă că meritul esenţial al romanului e acela de a contribui la „smulgerea” prozei noastre din „fundătura” (termenul îi aparţine criticului) „alexandrinismului epic

---

192 Ibidem.

193 Romanul fost acceptat de Al. Rosetti la Editura Fundaţiei Regale pentru Literatură şi Artă, se pare că în urma unei intervenţii a lui Ion Barbu. Într-o scrisoare din octombrie 1945 poetul-matematician îi trimite lui Ticu Archip veşti de la editor, alături de o buclucaşă declaraţie de amor :

„Ne-am întîlnit la Capşa. E impresionat de romanul tău. (...)

În scurt, romanul e sub tipar. Am cuvîntul lui şi autorizaţia de a-ţi împărtăşi imediat acest fapt nu promisiune.

Dacă îmi dai voie (memoria mea, cam indiscretă, îmi spune că mi-ai şi dat-o), voi veni mîine, joi, la4 1săte întreţin de soarta unui alt roman, paralel cu cel scris. Capitolul curent e în căutarea unei concluzii fericite. Trebuie să-ţi spun că am căutat şi zilele acestea, cum caut de cîtva timp, să dezleg taina unor farmece fără vîrstă, generatoare de raze nevăzute şi reci, ca unele metale din meteorii căzuţi, de dincolo de Uran şi Neptun. (...)

E de necrezut cum cîteva tufe de argint semănate în pletele Venerii îi adîncesc caracterul ei sacru şi vecinic. Dacă ar fi să mă stabilesc ca poet elegiac, toate accentele lirei mele ar merge către această frumuseţe mai reflexivă, mai adunată şi cu atît mai patetică, a anilor... cincizeci. Elvirele romantismului aveau, se pare, 27 de ani. Cum n-au văzut poeţii cîtă vulgaritate «distinge» tinereţea? Mai întîi, e prea curentă. Pe cînd o amantă memorabilă şi incoruptibilă ca o bară de platină, nu e aşa, emoţionează altfel?” (Ion Barbu în corespondenţă, Ediţie îngrijită de Gerda Barbilian şi Nicolae Scurtu, Ed. Minerva, 1982, vol I, p. 12).

194 Trimiterea la modelul rebrenian este explicit formulată în cronicile semnate de Vladimir Streinu şi de Şerban Cioculescu, sigur, cu nuanţările de rigoare.

postproustian”[195]. Iar Vladimir Streinu remarcă „îndemânarea (...) de a se mişca în ceea ce am numit cândva «romanul-roman», spre deosebire de specia mutantă, atât de cultivată în ultimul timp, a romanului-autobiografic, a romanului-analiză sau a romanului-eseu”[196]. Amândoi subliniază distanţa pe care o ia autoarea faţă de scriitura autoscopică, practicată de majoritatea prozatoarelor noastre interbelice. Şi, evident, amândoi riscă enorm sugerând o ierarhizare valorică a diferitelor formule romaneşti. După cum, atunci când compară proza din *Oameni* cu proza mai veche a autoarei, cel dintâi riscă o valorizare tematică, observând că, din fericire, Ticu Archip şi-a depăşit orizontul miniaturistic al nuvelisticii sale (...) şi s-a desfăcut din negurile unui psihologism minor”. În realitate, renunţarea la subtilitatea tehnică a nuvelelor din anii ’20 este o pierdere pentru noua carte a autoarei, care capătă, e adevărat, anvergură tematică şi caracterologică, dar nu se mai distinge (cum se distingeau textele din *Aventura*, mai ales) prin disponibilitatea inovatoare. Pe anumite porţiuni, sugestiile analitice de profunzime sunt înlocuite de „clasicul” procedeu al relatării, descripţiei şi explicării gândurilor personajului. Pluriperspectivismul exersat de Ticu Archip în câteva nuvele este pus între paranteze. Subteranele psihicului uman interesează acum mai puţin (dar interesează încă!), atenţia deplasându-se către viaţa socială, cu varietăţile ei tipologice.

Va fi voit scriitoarea să experimenteze (şi) o proză a exteriorităţii tot astfel cum înainte experimentase analiza infinitezimalului psihic? Va fi fost descurajată, ca analistă, de eticheta „psihologismului minor” aplicată nuvelisticii sale? Se va fi simţit complexată la un moment dat de „banalitatea” materialului epic cu care lucrează? Cert este că Ticu Archip se retrage într-o tăcere editorială

195 „Aspecte epice contemporane”, în Revista Fundaţiilor Regale, an. XIII, nr. 12, decembrie 1946, pp. 100-106.

196 Vladimir Streinu, Pagini de critică literară, ediţia a II-a, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, vol. II, pp. 279.

prelungită tocmai pentru a scrie o carte „mare”, una despre care să nu se mai poată vorbi ca despre o elegantă dar neglijabilă bijuterie epică, produs al unei sensibilităţi „feminine”. Într-o discuţie cu Mihail Sebastián, în 1928, dă impresia că se scuză pentru faptul de a nu „detesta” proza cu inserturi lirice1. De asemenea, într-un interviu din 1943 dezvoltă – pe un ton culpabil, parcă – aceeaşi idee a parţialei sale compatibilităţi cu formula „epicului pur, fără paranteze torturate”, subliniind că în romanul la care lucrează s-a străduit să nu facă „abuz de analiză”:

„Sunt o mare admiratoare a epicului pur, fără paranteze torturate. Arta aceasta, care nu este a mea, mă încântă cu notele ei câteodată senine, câteodată grave. Epicul pur mi se pare un dar, ca acela al poeziei. Nu e poet cine vrea. Nici povestitor. Acestui epic se potrivesc evenimentele mari, cu rezonanţe istorice.

Eu am ales un timp pe care l-am trăit şi am încercat să creez o ambianţă socială. M-am animat de amănunte sufleteşti şi descriptive pe care le-am socotit caracteristice, fără abuz de analiză, într-o împreunare care să strângă gest de gest în linii lăuntrice”[197198].

În acelaşi interviu scriitoarea mărturiseşte că „din nenorocire” (e expresia ei!) nu-şi poate cenzura interesul pentru subiecte care, de obicei, sunt considerate de mică importanţă; pentru ea, „nu este subiect care să nu fie mare”. Intuiţie justă, dar formulată într-o manieră prea timorată.

În *Soarele negru* materialul epic e asemănător cu acela din nuvelistica autoarei: amănuntul de viaţă cotidiană. Diferă, în mod esenţial, abordarea. Dacă în nuvele detaliul selectat – uneori cu aparenţă de arbitrarietate – era supradimensionat, examinat maniacal, descompus într-o mie de nuanţe secundare, analiza compensând carenţa evenimentului propriu-zis, în roman autoarea nu mai procedează prin supralicitarea anumitor

---

197 Amyntas (Mihail Sebastian), „Mic interviu cu d-ra Ticu Archip”, în Cuvăntul, an. IV, nr. 1316, miercuri, 19 decembrie 1928.

198 D.P., în Viaţa, interviul citat.

detalii, ci prin acumularea lor. Cu alte cuvinte, disecţia amănuntului e înlocuită cu adiţia de amănunte. Unghiul de observaţie s-a mutat definitiv în exterior; naraţiunea nu mai focalizează asupra unor personaje-oglindă care mediază distorsionat percepţia realităţii, ci asupra realităţii înseşi – personajele devin suprafeţe opace. Totodată: camera de filmat se îndepărtează de obiect, în căutarea unghiului adecvat din care să se poată vedea grupuri de oameni, nu doar personaje autonome. Vladimir Streinu remarcă în romanul lui Ticu Archip, alături de larga cuprindere a perspectivei, „ştiinţa (...) de a conduce mişcarea grupurilor” 1. Se observă aici, fără dubiu, experienţa dramaturgului: autoarea îşi cunoaşte perfect personajele – nicio inadvertenţă de atitudine nu le anulează coerenţa –, lasă impresia că le vede aievea, în mişcare, în interacţiune, antrenate în conflicte clar definite şi evoluând în secvenţe intens dramatizate.

Nutrit, fără îndoială, şi din anumite experienţe directe ale autoarei, foarte bună observatoare a burgheziei provinciale, romanul nu e totuşi autobiografic, în ciuda unei vagi apropieri de personajul Olga. Reticenţa scriitoarei în privinţa denudării propriei intimităţi nu se dezminte nici aici. Cum nu se dezminte nici pesimismul său, creator de sumbre tablouri ale vieţii sociale. Revin, de asemenea, în *Soarele negru*, vechile fantasme crepusculare, amplu desfăşurate în nuvele. În mod straniu, deşi acţiunea din *Oameni* se derulează în epoca de efervescenţă a anilor ’20, pentru care emblematică ar fi mai degrabă o imagine aurorală, atmosfera romanului are ceva preapocaliptic şi e cu atât mai bulversantă cu cât personajele, cu foarte mici excepţii, par a face abstracţie de ea. Cel dintâi volum al trilogiei are ca decor un oraş de provincie de pe Valea Prahovei, aşezat într-o zonă petroliferă, într-un peisaj dominat de „schelele negre ale sondelor” şi de „mirosul de funingine şi păcură încinsă”. În primele pagini ale romanului răzbat deja acordurile unui marş funebru, împreună cu zvonul suicidului suspect al unei femei – întâmplare ale cărei dedesubturi vor fi

disecate neîncetat în conversaţiile personajelor, de-a lungul celor mai bine de şase sute de pagini (în formatul ediţiei princeps).

Naraţiunea nu va decurge însă în registrul dramei sentimentale, ci va scoate la lumină, pe măsură ce diferite istorii personale prind contur, un microcosmos social, cu legile sale, scrise ori nescrise, de funcţionare. Caracterele se desenează veridic şi alcătuiesc – din perspectiva moralistului, nu a clinicianului, ca în nuvele – o colecţie de „cazuri" despre care s-ar putea spune că sunt de resortul acelui tip de roman consacrat în secolul al XIX-lea: specii de snobi şi de parveniţi, de demimondene şi de fete bătrâne, de vanitoşi lipsiţi de substanţă sau de matroane filantroape. Cu toate acestea, are dreptate Şerban Cioculescu să observe că

„Personajele nu sunt descrise în felul balzacian, spre a fixa din capul locului, neuitat, portretele fizice, cu semnificaţia lor sufletească, după concepţiile fizionomice lavateriene. Dimpotrivă, absenţa acestor portrete amănunţite ne întârzie familiarizarea cu chipurile lor, care ni se lămuresc treptat, prin trăsături fizice mereu adăugite, a [acum şi cele caracterologice se desăvârşesc treptat, în acţiune" 1.

Tipurile umane configurate aici nu au nimic din excentricitatea personajelor imaginate de autoarea *Hallipilor*. De altfel, şi cadrul social e cu totul altul (deşi epoca e aceeaşi), extravaganţele „Cetăţii vii" ar fi fost neverosimile în orăşelul din *Oameni*. „Suflete cu şuruburi", aceasta este sintagma prin care scriitoarea denumeşte gestica previzibilă a personajelor sale de ambe sexe, figuri pitoreşti incapabile de reflexivitate, dar capabile, adesea, de o mare voinţă. Excepţia o reprezintă contemplativa Olga, fiinţă prematur plictisită de viaţă, marginalizată pentru comportamentul său neconform cu morala aparenţelor. Privirea de mizantrop a autoarei nu o cruţă însă nici pe ea, înregistrându-i – cu detaşare – laşităţile, slăbiciunile. Indecizia personalităţii Olgăi e foarte abil concentrată în metonimia mâinilor „cu degete lungi şi

subţiri (...) făcute parcă din cartilagii, fără oase şi fără voinţă”. Olga e un martor buimac al destrămării din jurul său, dar şi al propriei vieţi destrămate. După un banal eşec sentimental, tânăra cultivată, absolventă de Universitate, se încăpăţânează să trăiască fără scop, în orizontul unei aşteptări nelămurite, sub privirile dezaprobatoare ale mamei şi ale celor două bătrâne mătuşi – Ziţa şi Silvia –, exemplare umane culese dintr-o călinesciană „casă cu molii”.

La polul opus, Cora Tomasiu, doctoriţa venită de la Bucureşti ca să-şi facă uitat un trecut deocheat, este un extraordinar Rastignac feminin. Dezamăgită de înfăţişarea modestă a oraşului unde tocmai a descins, se gândeşte la posibilitatea unei compensaţii: „Măcar de-ar fi multă lume bolnavă!” Speculând slăbiciunile unei bătrâne snoabe care vrea să capete faimă de filantroapă – redutabila Coana Profira Murgeanu –, Cora pătrunde rapid în „lumea bună” a oraşului. În planurile sale de ascensiune intră şi un mariaj din interes cu avocatul Mihai Drăgescu, un ambiţios în mizerie şi un *coureur* de mahala, util însă întrucât, uşor manipulabil şi el însuşi dornic de afirmare, se lasă convins să intre în politică. Dintr-o stofă asemănătoare e croit şi inginerul Ion Dragomir, director al unei companii petroliere, iniţial băiat sărac, parvenit la o situaţie strălucită graţie tenacităţii şi mai cu seamă graţie căsătoriei cu planturoasa Lili, ale cărei preocupări sunt garderoba şi amorul. Autoarea îi concede lui Dragomir privilegiul unei anume subtilităţi – vădite în nevoia de a se autoconvinge sofistic că ţelurile lui nu sunt meschine: „Ceea ce îl atrăsese, de copil, era cealaltă magie a puterii: o libertate totală, interioară, cu dreptul de a-ţi plăti orice gând, orice fantezie, orice sentiment, orice glumă... De aceea, dorise în taină să aibă bani mulţi, fără să preţuiască propriu-zis averea”. La pretenţioasele petreceri de familie personajul obişnuieşte să peroreze despre învăţământ, pedagogi, pedagogie şi necesitatea reformării şcolii, opiniile sale „sănătoase” despre educaţie fiind dezminţite de proasta creştere a propriilor odrasle, doi domni Goe la

diferite vârste şi două perechi de gemene care moştenesc platitudinea emfatică a mamei. Menajul familiei Dragomir prilejuieşte savuroase pagini de observaţie, nefalsificate prin şarjă sau printr-o intenţie tezist-moralizatoare. Romanul lui Ticu Archip deschide perspectiva unui vast bâlci al deşertăciunilor.

În *Oameni* chiar şi personajele secundare sunt puternic conturate1; autoarea n-a lăsat niciun caracter la stadiul de eboşă. Fiecare personaj are un loc bine stabilit într-o mare fotografie de grup: şi Boierul – bătrân inofensiv şi bonom –, care şi-a pierdut moşiile în cazinourile de pe Coasta de Azur, şi neconvenţionala văduvă Frosa Paraschiv, şi umila domnişoară Robănescu, fata bătrână cu înfăţişare de antropoid:

„Din când în când, vrând să arunce o privire spre bătrână, ochii îi cădeau pe oglinjoara de deasupra şoferului.

Era foarte urâtă: figura lungă, cu maxilarul inferior scos în afară, se dezvolta în jos, nasul rămânând un detaliu de două puncte, deasupra gurii care se arcuia proeminent, sub o buză ca un clopot.

Semăna cu o maimuţă. Când ieşea pe stradă, lumea se uita la ea, cu un aer uşor înspăimântat.

Învăţată de mică să fie bătută de tată-su, care umbla tot timpul beat, avea un gest al capului ca şi cum s-ar fi ferit mereu, ceea ce o supăra pe Coana Profira.

Împotriva celor care o sfătuiau să n-o mai ţină secretară, Coana Profira o apăra, repetând poveşti pe care începuse să le creadă. (...)

Voia să-i dea astfel un fel de strălucire romantică şi misterioasă. În realitate, Coana Profira o păstra pentru că niciodată domnişoara Robănescu nu arătase să fi avut altă părere decât aceea care i se comanda”[199][200].

---

199 Vezi şi amplul articol al lui Perpessicius (în trei episoade), publicat în Jurnalul de dimineaţă, an. VIII, nr. 625, luni, 23 decembrie 1946, p. 1-2 ; nr. 628, luni, 30 dec. 1946, p. 1 şi 3 ; an IX, nr. 632, luni, 6 ian. 1947, p. 1 şi 3.

200 Ticu Archip, Soarele negru. Oameni, Ed. Minerva, Bucureşti,

Componenta epică a romanului *Oameni* are o natură specială, în sensul că acţiunea avansează, pe anumite porţiuni, nu atât prin prezentarea „în direct" a evenimentelor, cât prin discutarea şi disecarea acestora în lungi secvenţe dialogate. Cozerii de salon şi de budoar, bârfe ca între prietene, la o cafea, conclavuri de familie, discuţii politice între maimarii oraşului dublează cursul propriu-zis al acţiunii, într-o manieră neredundantă. Sub acest aspect, romanul lui Ticu Archip se înrudeşte de aproape cu *Ciclul Hallipilor*, unde Hortensia Papadat-Bengescu apelează din plin la o tehnică similară de impulsionare a acţiunii prin colportaj. Totodată, cel dintâi volum din *Soarele negru* reia o strategie epică folosită cu succes în *Concert din muzică de Bach*. Toate firele naraţiunii se înmănuncheau, acolo, în secvenţa concertului organizat de Elena Drăgănescu, anunţat din primele pagini şi mereu adus în discuţie de-a lungul romanului. În *Oameni* întreaga desfăşurare de forţe epice culminează cu o fastuoasă serbare dată de familia Dragomir, în marele parc al casei, cu prilejul inaugurării unei şcoli de fete – operă a bogatei Profira Murgeanu, la care s-au raliat, cu speranţa unui profit, mai multe alte personaje: doctoriţa Cora Tomasiu şi avocatul Mihai Drăgescu, Lili şi Ion Dragomir, notabilităţi ale oraşului, vechi aristocraţi laolaltă cu proaspăt îmbogăţiţi. Toate conflictele şi intrigile de culise prefigurate anterior, toate adversităţile sentimentale ori politice se regăsesc, mult amplificate, în această scenă a serbării în care autoarea face dovada talentului său de prozatoare obiectivă. Spectacolul pe care îl oferă o umanitate în derivă morală atinge aici intensitatea maximă.

Nu există în *Oameni* (şi, de altfel, nici în *Zeul*) – spre deosebire de romanul Hallipilor – un interes pentru manifestările maladivului, pentru devianţa cvasi-monstruoasă. Nu e lipsit de semnificaţie, din acest punct de vedere, niciun anumit detaliu epic: Profira Murgeanu, boieroaica filantroapă, abandonează ideea de a construi un

---

1983, p. 171.

sanatoriu, îmbrăţişând-o pe aceea de a înfiinţa o şcoală de fete, iar Cora, doctoriţa fără vocaţie, demisionează de la spital pentru a deveni directoare a noii şcoli. Tot astfel, la nivelul viziunii auctoriale, patologicului i se preferă moralul. Umanităţii „bolnave” – o umanitate „sănătoasă” în mediocritatea sa neconştientizată. Snobii şi arviştii lui Ticu Archip sunt burghezi cuminţi, fără complicaţii interioare, cărora viaţa li se înfăţişează simplu, „ca un şir de trepte ce trebuiau cu orice preţ urcate”. O atmosferă de neagră melancolie îi înconjoară: melancolia privitorului mizantrop care constată că oamenilor autentici le-au locul oamenii-simulacre, „sufletele cu şuruburi”.

Mai epic, al doilea volum al trilogiei (*Zeul*), părăseşte mediul sufocant al provinciei, urmărind îndeaproape destinul Olgăi, căreia o călătorie întreprinsă din plictiseală mai întâi la Paris, apoi pe ape levantine îi prilejuieşte întâlnirea cu un bărbat „excepţional”, profesorul Dinu Haralamb, în care unii l-au identificat pe matematicianul D. Pompei sau pe arheologul Vasile Pârvan1. O undă de sentimentalism tulbură întrucâtva apele romanului.

Volumul al treilea – *Viaţa* –, al cărui manuscris se pare că s-a pierdut, nu a mai fost publicat niciodată. Prinsă din urmă de evenimentele politice ale celei de-a doua jumătăţi a anilor ’40, scriitoarea se vede obligată să-şi modifice din mers proiectul, adaptându-l noilor realităţi şi noilor comandamente ideologice. Ceea ce înseamnă că trebuie să-şi abandoneze chiar personajele primelor două volume – recrutate din burghezia „în descompunere” – şi să facă loc reprezentanţilor „lumii noi”. În preambulul romanului publicat în 1949 la E.S.P.L.A., *Zeul*, autoarea face câteva precizări adresate „Cititorilor mei, muncitori”, în faţa cărora justifică – fireşte, în mod conjunctural – absenţa eroilor proletari din primele două volume: romanul a fost scris cu mulţi ani în urmă şi acţiunea acestuia se petrece înainte de adevărata intrare în scenă a „omului nou”. Adaugă o scuză: „Mărturisesc că până acum ochii mei nu v-au privit, aşa ca să vă dea în scris partea largă pe care o meritaţi, dar inima mea v-a simţit

totdeauna”; şi o promisiune: „Alături de prăbuşirea eroilor din primele două volume, veţi citi despre alţi eroi, gata de luptă. În ei vă veţi recunoaşte” – promisiune onorată parţial, prin nuvela *Patul fraţilor* (1949), în legătură cu care s-a emis ipoteza că ar reprezenta un fragment din romanul *Viaţa*. Ultimul volum al trilogiei urma să fie o radiografie a vieţii proletare de dinainte de 1939; chiar şi aşa, publicarea acestui roman ar fi fost problematică în următorul deceniu, când reminiscenţele „mentalităţii burgeze” a autoarei ar fi ieşit la iveală în ciuda eforturilor acesteia de a poza în convertită[201][202].

V. 2. Sanda Movilă[203]. Proza identităţilor fictive

V.2.1. Când Maria Ionescu scrie literatură...

„Spre deosebire de soţiile altor scriitori, ele însele scriitoare, eu n-am fost o desăvârşită admiratoare a tuturor cărţilor scrise de soţul meu. Vreau să spun că scriitorul Sanda Movilă n-a trecut cu totul sub influenţa dominantă a lui Felix Aderca, deşi convieţuiau. Nu m-am lăsat chiar legată la ochi”. 1

Această declaraţie ar putea părea curajoasă, bătăioasă chiar, scoand în evidenţă profilul unei scriitoare care lasă impresia că, în viaţa privată, şi-ar fi negociat cu suficientă fermitate independenţa. E doar o poză: Sanda Movilă pronunţă aceste cuvinte abia spre sfârşitul vieţii, într-un interviu acordat după moartea lui Felix Aderca,

---

201 Al. Piru, „Ticu Archip”, în Panorama deceniului literar românesc, 1940-1950, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 281 : „După unele aserţiuni, acest al doilea volum ar fi autobiografic, înfăţişînd presupuse legături ale scriitoarei cu matematicianul D. Pompei, după altele (mai plauzibile), Zeul ar fi arheologul Vasile Pîrvan, iar eroina Igena Floru”.

202 De altfel, imediat după apariţia celui de-al doilea volum, în 1949, scriitoarei i se reproşează că şi-a construit personajele negative „fără suficientă înfierare critică” (Vezi articolul lui Petru Comarnescu, publicat în Universul, an. LXVI, nr. 166, duminică, 17 iulie 1949, p. 3. şi cronica devastatoare scrisă de Paul Georgescu tot de pe poziţiile ideologiei antiburgheze - în Viaţa românească, an. II, nr. 10, octombrie 1949, pp. 284-292). Soarele negru va fi recuperat foarte tîrziu, odată cu reeditarea din 1983, de la Editura Minerva - cu o amplă prefaţă a Eugeniei Tudor Anton.

203 1900-1970

soţul – el însuşi văzut astăzi ca un scriitor de al doilea plan (deşi în mod evident original şi foarte activ în lumea literară interbelică) – în umbra căruia a trăit vreme de patru decenii. Sanda Movilă n-a avut, în mod cert, structura unei luptătoare, ea e exemplul tipic de personalitate feminină timorată, pregătită pentru renunţări, resemnată să joace rolul unui personaj de *arrière plan*; în tabloul „de familie" al literaturii feminine interbelice este prezenţa cea mai umilă şi mai ştearsă – în ochii contemporanilor săi şi, cu atât mai mult, în memoria generaţiilor următoare. În tumultul vieţii literare interbelice, vocea ei s-a auzit prea puţin; n-a intrigat pe nimeni, n-a creat controverse. Activitatea sa de publicistă, relativ constantă[204][205], a avut mai puţine ecouri decât aceea a altor scriitoare. I-a lipsit aproape cu desăvârşire voinţa de a se face vizibilă, şi-a ascuns cu precauţie, ca şi cum ar fi protejat în felul acesta un secret, ambiţia legitimă de a scrie literatură. Insignifianţa persoanei s-a răsfrânt şi asupra cărţilor, chiar dacă nu i-a lipsit talentul.

În viaţa de zi cu zi scriitoarea se numeşte Maria Ionescu. S-a născut la începutul secolului XX într-un sat din judeţul Argeş, în familia unui mic negustor, Ion Ionescu. Despre copilărie şi despre epoca în care s-a format, despre cei opt ani (1911 – 1919) petrecuţi la un liceu-internat din Piteşti sau despre viaţa ei de studentă la Litere, în Bucureşti, nu relatează aproape nimic în mod direct – au rămas de la ea prea puţine texte cu caracter memorialistic, iar interviurile pe care le-a acordat de-a lungul vremii (şi înainte şi după al Doilea Război) sunt puţine şi parcimonioase sub aspectul confesiunii[206]. A

---

204 Am extras acest pasaj dintr-un interviu acordat de autoare, intitulat „Parcă mi-ar fi ruşine să-l contrazic pe Lovinescu", antologat în volumul Ileanei Corbea şi al lui Nicolae Florescu, Biografii posibile, volumul I, Ed. Eminescu, 1973.

205 Sanda Movilă a colaborat la Vremea, R.F.R., Adevărul literar şi artistic, Viaţa românească, Lumea copiilor, Curierul artelor ş.a. Spre sfîrşitul anilor '30 a publicat frecvent în ziarul Timpul, la rubrica „Timpul femeii".

206S aadi, Verlaine şi Leconte de Lisle" (Boris Buzilă, „Oglinzile

preferat să-şi topească anumite (puţine totuşi) experienţe biografice în proza de tinereţe, mai ales în romanul *Desfiguraţii* (1935) şi în povestirile şi nuvelele publicate în periodice în anii ’20—30, deghizându-se astfel în straiele unor personaje feminine fragile, hipersensibile, melancolice. Rarele-i mărturisiri privitoare la perioada adolescenţei se învârt în jurul pasiunii sale timpurii pentru lectură sau se referă la cele dintâi încercări literare1. Târziu, la o vârstă respectabilă, inhibiţiile tinereţii fiind de mult lăsate în urmă, scriitoarea începe să-şi scrie memoriile, fără a reuşi, din păcate, să-şi ducă la bun sfârşit proiectul[207][208].

Câţiva dintre cei care au cunoscut-o pe Sanda Movilă îndeaproape îşi amintesc, invariabil, de o fiinţă plăpândă, nu tocmai frumoasă, exagerat de modestă, strecurându-se printre oameni cu dorinţa de a ieşi cât mai puţin în evidenţă. Maliţioasă, Cella Serghi o descrie ca pe „o mogâldeaţă, o femeie mică, pistruiată, cu capul mare şi ochii bulbucaţi”[209] şi, aducându-şi aminte de vizitele sale în casa soţilor Aderca – în compania lui Camil Petrescu, a lui Sebastián şi a altor prieteni din lumea literară –, o ridiculizeză pe scriitoare prezentând-o insistent în ipostaza de excelentă gospodină, expertă în pregătirea musacalei: amfitrioana participa prea puţin la discuţii, preocupată să

memoriei”, în Magazin, an XIV, nr. 663, sîmb., 20 iunie 1970, p. 4).

207 Prima sa încercare în proză (datînd de la vîrsta de 14 ani) ar fi fost un început de roman sentimental (16 pagini cu totul), care s-ar fi numit, naiv, O inimă zdrobită şi ar fi fost semnat Ana Maria Villara.

208 În prefaţa la volumul Desfiguraţii. Nălucile. Viaţa în oglinzi (Ed. Minerva, Bucureşti, 1990), Eugenia Tudor Anton se referă la acest proiect eşuat, menţionînd că din autobiografia pe care ar fi vrut să o scrie Sanda Movilă au rămas numai două pagini (consultate prin bunăvoinţa Doinei Lupu-Aderca, legatara scriitoarei). Tot Eugenia Tudor Anton reproduce, în aceeaşi prefaţă, mai multe scrisori primite de Sanda Movilă de la prieteni din lumea literară - de la Ticu Archip, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, Perpessicius.

209 Cella Serghi, Pe firul de păianjen al memoriei, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 195

servească la masă... Lucia Demetrius[210] e impresionată de sensibilitatea, de inteligenţa, de generozitatea Sandei Movilă, dar şi de faptul că aceasta este victima unor nesfârşite tracasări familiale provocate de infidelităţile lui Aderca. Zaharia Stancu scrie cu simpatie despre „fetişcana mărunţică, puţintică la trup, cu obrazul plin de pistrui”[211] – pe care a cunoscut-o în ani ’20 în redacţia revistei *Curierul artelor*. E. Lovinescu o înfăţişează, amuzat, ca pe o „fetişcană de-o şchioapă, cu un bogat păr de un roş veneţian, cu glas alintat, de copil răsfăţat” 1. Criticul nu-i dedică decât câteva rânduri „fetişcanei” timide care, la cenaclu, acceptă numai după îndelungi rugăminţi să-şi citească textele; dar rândurile acestea surprind perfect fizionomia autoarei, diagnosticând o deficienţă – retractilitatea bolnăvicioasă – şi prognozând, în subtext, inevitabilul eşec:

„(...) şi-a fixat locul pe divan, după bibliotecă, pentru a asculta, a visa sau a şopti în voie, la adăpost. Deşi hotărâte prin bună înţelegere dinainte, lecturile sale se lăsau totuşi precedate de laborioase tratative şi alintări protocolare, în urma cărora scriitoarea se retrăgea şi mai în fund, în dosul bibliotecii masive. Nevăzută, izbutea, în sfârşit, să nu fie nici auzită. Versurile i se amestecau astfel cu draperiile în acelaşi plan decorativ”.

În aceste condiţii, puţini sunt dispuşi să observe – ca Zaharia Stancu – la timida frecventatoare a cenaclului

---

210 Lucia Demetrius, Memorii, Ed. Albatros, Bucureşti, 2005 - despre S.M. : „o femeie poate mai scundă decît mine, cu capul cam mare, cu părul roşcat, cu faţa acoperită de pistrui, cu ochii enormi de acel căprui-roşcat pe care îl au roşcovanele, cu mîini deosebit de frumoase. Aderca n-avea deloc chip de evreu, putea fi de orice neam, această Sanda Movilă (...) avea tipul classic semit. Inteligentă, volubilă, amabilă, izbutea prin firea ei să te facă să-I uiţi urîţenia”.

211 Zaharia Stancu, Viaţă, poezie, proză... Confesiunile lui Darie, Ediţie alcătuită şi îngrijită de Corneliu Popescu şi Ştefan Stancu Mitroi, Cuvînt înainte de Corneliu Popescu, Ed. Eminescu, 1975, pp. 53-54.

lovinescian „inteligenţa ascuţită” care „îi sclipea în ochi”[212][213].

Sanda Movilă e prezentă la întâlnirile săptămânale ale Zburătorului începând cu anul 1922, moment în care este studentă la Facultatea de Litere şi colaborează deja, iniţial cu versuri, apoi şi cu mici articole, la câteva publicaţii mai mult ori mai puţin obscure ca *Revista studenţească*, săptămânalul bucureştean *Spre ziuă*, *Flamura* din Craiova sau *Curierul artelor*. În revista *Zburătorul* debutează cu un poem, *Oarba*, semnat Pieretta Delmonte – pseudonim pe care Lovinescu îl schimbă tacit, înainte de a o cunoaşte pe autoare, în... Sanda Movilă. „Umbră” fidelă a soţului, pe care l-a cunoscut chiar la cenaclu, scriitoarea participă constant la întrunirile sburătoriste câtă vreme Aderca e în foarte bune relaţii cu Lovinescu; de prin 1929 – 1930 până prin 1937 şi Sanda Movilă şi Felix Aderca ocolesc casa criticului...

Aşa cum se desprinde din *Agendele* lovinesciene, portretul Sandei Movilă este acela al unei femei prozaice, preocupate de „eterna chestie a lefei”, de „leafă şi slujbă”, de „nimicurile ei birocratice” – „Cu Sanda Movilă nu se poate vorbi decât leafă”... Când nu se prezintă în casa criticului „ca de obicei, cu chestiuni materiale”, se plânge de relaţiile ei conjugale tensionate. Lovinescu notează în jurnal, şi cu amuzament, şi cu maliţie, repetatele despărţiri şi împăcări ale soţilor Aderca, comedia permanentelor schimbări de domiciliu: „F. Aderca a părăsit definitiv (!) domiciliul” (4 iunie 1925); „Sanda Movilă are odaie nouă în oraş” (26 septembrie 1925). Amfitrionul de la Zburătorul nu-i acordă scriitoarei nicio circumstanţă atenuantă; antipatia e evidentă – şi deformatoare: „o simţi rea,

212 E. Lovinescu, „Trei mici portrete: 1. Poeta cu soţ irascibil. 2. G. Nichita.
Sanda Movilă”, în Adevărul, an 51, nr. 16 268, duminică, 7 febr. 1937.

213 „În zilele de cenaclu se aşeza sfioasă într-un colţ, tăcea, vorbea, inteligenţa ascuţită îi sclipea în ochi” (Zaharia Stancu, „Sanda Movilă”, în Scînteia tineretului, an XXVI, seria a Il-a, nr. 6634, joi, 17 sept. 1970, p.1).

absurdă şi ascunsă” –, culminând cu verdictul: „Sanda Movilă – neant”. Judecată nedreaptă, pe care Lovinescu nu şi-o va revizui niciodată. Fiinţa modestă care se agaţă de slujbele-i anoste de funcţionar public pentru a-şi putea continua studiile universitare nu găseşte prea multă înţelegere în faţa ironicului critic. Totuşi, diaristul consemnează sec, la un moment dat (septembrie 1924), faptul că a ajutat-o pe tânăra scriitoare să obţină un concediu de la Teatrul Naţional, unde lucra ca secretară. În perioada cu pricina, în toamna anului 1924, autoarea îşi pregătea pentru a doua oară examenul de licenţă, după eşecul de la sesiunea din vară, şi îl vizita des pe Lovinescu pentru a-i cere cărţi. Nu va obţine licenţa în Litere nici în 1924, nici mai târziu. După încheierea studiilor, se va angaja ca funcţionară la Ministerul Instrucţiunii Publice, slujbă obscură ce nu-i va altera, totuşi, prin forţa rutinei, prodigioasă facultate contemplativă.

V.2.2. Împotriva prozaismului diurn. Estetismul evaziunii

Literatura acestei autoare se dezvoltă, s-ar zice, dintr-o perseverentă opoziţie faţă de prozaismul diurn. Scriind, deschizând supapele fanteziei, Sanda Movilă îşi ia revanşa împotriva fiinţei terne care este ea însăşi în viaţa de zi cu zi. Scrie ca să trăiască o altă viaţă, scrie ca să evadeze. Graţie acestei motivaţii, ea se individualizează, într-un fel, printre prozatoarele noastre interbelice (cu excepţia Hortensiei Papadat-Bengescu şi a lui Ticu Archip), pentru care, în general, primul motor al scrisului este dorinţa automărturisirii, dorinţa de a se exprima pe ele însele aşa cum sunt în realitate – sau aşa cum cred că sunt –, nu de a-şi construi, terapeutic, o fantomatică identitate fictivă. Proza Sandei Movilă nu are un serios suport autobiografic; dimpotrivă, literatura îi oferă autoarei posibilitatea de a-şi inventa o biografie. Scriitoarea le împrumută unora dintre eroinele sale structura ei psihologică, sensibilitatea ei – uneori şi ceva din înfăţişarea exterioară –, însă nu şi propria-i viaţă, nu şi coordonatele precise ale existenţei sale sociale. Găsim la

Sanda Movilă, atât în straniile-i poeme de influenţă simbolistă, cât şi în proza sa de început, o considerabilă disponibilitate imaginativă aliată cu gustul pentru exotic. În poezie, mai ales în aceea din *Crinii roşii* (1925), se complace în contemplarea unor imagini de stampă japoneză. În proză, mixează realismul psihologizant şi reveria decadentă, observaţia precisă şi lirismul atmosferei, cultivând situaţiile şi personajele bizare; întâmplări banale capătă uneori un aspect halucinant.

Ca prozatoare, Sanda Movilă debutează editorial abia în 1935, cu romanul *Desfiguraţii*. Ar fi putut debuta mai devreme, numai din povestirile publicate în *Zburătorul Literar* de-a lungul unui singur an, 1922, s-ar fi putut constitui un mic volum – fără a mai socoti povestirile apărute în următorii ani în alte reviste sau textele citite în cenaclu dar nepublicate. Sunt destul de numeroase prozele risipite de această autoare prin periodice şi care nu au fost niciodată strânse în volum. Autoexigenţa o va fi constrâns pe scriitoare să-şi facă „uitate” aceste texte, altminteri onorabile. De altfel, nici la Zburătorul, unde este percepută în primul rând ca poetă – deşi citeşte destul de des şi proză –, ea nu primeşte prea multe încurajări ca prozatoare. Lovinescu, în paragraful din *Memorii* pe care i-l dedică şi din care am citat, trece intenţionat sub tăcere faptul că Sanda Movilă nu e doar poetă. Despre bucăţile de proză citite de autoare la cenaclu criticul se pronunţă necomplezent în *Agende*: textele cu pricina ar fi „din seria nouă a iniţierii de senzaţii erotice”; o dată autoarea aduce „o nuvelă larg imitată după *Zburătorul* lui Aderca”; altă dată diaristul recunoaşte franc că n-a putut auzi nimic dintr-o proză citită de Sanda Movilă „după penibile fasoane”.

Proza de început a autoarei este inegală, alături de texte de un romantism dulceag (precum *încă o pasăre1* sau *Noaptea cea albă*. Dezacord2), străbătute de clişeul iubirilor imposibile sau al melancoliei intense ce duce la inexplicabile sinucideri, stau mici bijutierii epice, compuse din notaţii precise, de efect, menite să surprindă pe viu o

senzaţie, un reflex, o reacţie psihologică, un gând fugar, o nelinişte nelămurită. Obiectul asupra căruia se exercită analiza este cel mai adesea psihologia (post) adolescentei cufundate în reverie, când nu psihologia infantilă, cu percepţia proaspătă asupra lumii (ca în *Pata de umbră3*, prima schiţă publicată de autoare în *Zb urătorul Literar*) ori cu siderantele ei răbufniri de cruzime (ca în *Ferocitate* precoce4 şi *Arabescuri în lumina de* soare5). În diferitele siluete feminine (aflate la felurite vârste) ce populează aceste proze scriitoarea se proiectează discret, în/prin ele îşi distilează elanurile inimii şi năzuinţele-i juvenile îndreptate înspre Arta care transfigurează realităţi lipsite de strălucire. Eroina alter-ego este, în mai multe dintre prozele scrise şi publicate la începutul anilor ’20 (dar şi mai târziu, în *Desfiguraţii*), o fată eterică, Anna, vulnerabilă, visătoare, pasionată de muzică şi de pictură şi a cărei sensibilitate e acutizată de boală – e vorba de boala cloroticelor domnişoare din poezia simbolistă, ftizia, ori de nevroza fiinţelor claustrate, dar şi de o maladie mai subtilă, tot atât de insidioasă ca şi celelalte două, o maladie a spiritului excesiv de contemplativ, copleşit deopotrivă de iluzia frumuseţii şi de sentimentul vacuităţii. Personajele feminine din aceste proze au ceva desuet, aparţin lumii (deja) vechi de la sfârşitul secolului al XIX-lea, nu „anilor nebuni” în care debutează autoarea – ea însăşi o siluetă străină într-o epocă a emancipării. Scriitoarea le atribuie acestora, mai cu seamă Annei, anumite trăsături ale propriei sale fizionomii – părul roşcat, „liniile cam osoase ale feţei”, privirea melancolică –, retuşate, totuşi, într-un portret măgulitor. Le e comun, scriitoarei şi personajelor sale, şi un anume profil psihologic pe care deja l-am schiţat; dar asemănările se opresc aici: autoarea imaginează pentru eroinele ei biografii cu mult mai spectaculoase decât este a sa. Anna, Cora, Martha, Molna, Lelia nu sunt, asemeni creatoarei lor, fete modeste venite dintr-un mediu mic-burghez, ci fiinţe cvasi-aristocratice care trăiesc într-o atmosferă de „lux, calm şi voluptate”, în decoruri somptuoase, printre obiecte

de artă.

Mai multe schiţe (sau mici povestiri) publicate de Sanda Movilă în 1922 în paginile *Zburătorului Literar* se continuă, aproape de la sine, una pe alta, închipuind variante de destin pentru aceleaşi personaje. Într-o variantă, Anna e răpusă de ftizie; în alta se sinucide patetic; undeva cade pradă nevrozei, altundeva o regăsim revigorată, plină de speranţe. Indiferent de aceste ipostaze, scenariul epic rămâne însă, în mare, acelaşi, înfiripat din fantasmele ce se nasc în mintea unei adolescente hipersensibile. Fiecare text e un poem în proză orchestrat de o sensibilitate estetizantă. Decorurile amintesc de literatura simbolistă: grădini la vremea crepusculului, interioare îmbrăcate în mătase şi catifea în mijlocul cărora tronează un pian impozant, camere ai căror pereţi sunt îmbrăcaţi în tablouri şi oglinzi imense, iatacuri ce „plutesc într-o lumină ciudată, în culoarea apelor moarte sau a frunzelor decolorate". Privirea urmăreşte maniacal gradaţia, oscilaţiile luminii, ca pe o aventură cu suspans – aerul poate fi, rând pe rând „albastru", „roşu", „violet" (*Cel din urmă vis1*); o pată de umbră iniţial jucăuşă, inofensivă, se deplasează de-a lungul câtorva ore de la un obiect la altul şi, inexplicabil, devine dintr-odată – în ochii unei fetiţe care se joacă – ameninţătoare (*Pata de umbră*); într-o odaie cu storurile trase, o fată bolnavă aprinde veioza şi o lumină „albastră", „aproape ireală" îi induce o stare de panică (*Gânduri2*). O poezie a variaţiilor şi a contrastelor luminoase însoţeşte întotdeauna în aceste proze reveriile şi crizele nevrotice. În primele sale încercări prozastice Sanda Movilă coboară, anticipativ, într-o blecheriană „irealitate imediată". Întâmplările sunt de cele mai multe ori mărunte, mai degrabă pretexte pentru declanşarea unui întreg proces halucinatoriu: fiecare obiect, fiecare detaliu e privit cu obsesivă insistenţă, de foarte aproape, ca într-o stare febrilă, până când contururile imaginii se tulbură: oscilând între percepţia acută şi nălucire, privirea cuiva fixează minute în şir mâinile extrem de albe care aleargă pe claviatura

pianului sau întorc filele caietului cu note şi, deodată, pe portativ semnele par „încremenite” „ca nişte fluturi negri, morţi, înfipţi cu ace într-un insectar de ceară” (Viaţă1).

Ceea ce se petrece în spaţiul acestei (infra) realităţi stă sub semnul bizareriei comportamentale, de nu al devianţei. În *Ferocitate precoce*, o fetiţă răsfăţată, Mia, se amuză chinuind nişte căţeluşi; un arc peste timp o surprinde, zece ani mai târziu, la un bal, într-o ipostază similară: încearcă voluptatea de a-i produce suferinţă unei prietene, cochetând, sub aparenţa nevinovăţiei, cu logodnicul acesteia – „Simţea o dorinţă imensă şi o satisfacţie inexplicabilă, aproape o voluptate, de a pricinui suferinţă, ca în urmă să poată avea plăcerea neînţeleasă de a împăca”. Într-o altă povestire, două fetiţe din lumea bună împletesc trandafiri sălbatici pentru a o împodobi pe copila cea murdară a servitoarei, după ce au umilit-o cu o incredibilă cruzime. Privirea estetă se intersectează, în astfel de situaţii, cu privirea (netendenţioasă a) moralistei influenţate de proza dostoievskiană. În *Noaptea cea albă* o tânără se sinucide (după ce a cântat furibund la pian), într-o noapte fantasmatică, pentru că nu mai poate suporta gândul că poartă în pântece o fiinţă străină, rod al unei iubiri înşelate: „Ar vrea să sugrume necunoscutul, care îi stricase (...) şirul gândurilor, care o înnebunise, da, o înnebunise”; povestirea este o – deloc lipsită de acuitate – radiografie a urii. În *Păcatul*[214][215], lunatica Anna se stinge subit, tot într-o noapte (printre lăcrimioarele din grădină...), pradă unui atac de apoplexie cauzat de o surescitare nervoasă: e copleşită de remuşcări pentru că în noaptea învierii, în loc să meargă la biserică, nu a reuşit să-şi înfrângă dorinţa febrilă de a pleca spre moşia iubitului. Altundeva, tot Anna, obsedată de o frază oarecare rostită de logodnicul ei – „Am văzut undeva o femeie frumoasă care semăna cu dumneata” –, e la un pas de delir, dar îşi revine autoiluzionându-se că femeia care i-a trezit gelozia e un personaj dintr-un tablou cunoscut.

214 Sburătorul Literar, an. I, nr. 25, 4 martie 1922, pp. 594-596.
215 Sburătorul Literar, an I, nr. 39, 10 iunie 1922, pp. 248-252

Încă şi mai bizar este (în nuvela aparent fantastică *Molna*[216]) cazul unei halucinate care pretinde că, seară de seară, îi aude cântând pe vecinii de la etajul inferior – un cuplu de artişti de la Operă – decedaţi cu câtva timp în urmă. Din nevroză, din anumite stări liminale, din analiza instabilităţii psihice, autoarea scoate, nu de puţine ori, efecte remarcabile. Aceste texte de tinereţe, neluate în seamă nici în epocă nici mai târziu, sunt nişte „exerciţii" pentru pian poate mai mult decât agreabile.

V.2.3. Romanul *Desfiguraţii* (1935). O formulă hibridă: între estetismul decadent şi autenticismul „minimalist".

Romanul *Desfiguraţii1* – povesteşte Sanda Movilă într-un interviu acordat *Faclei*[217] în 1935-a fost scris pe un fundal muzical wagnerian (pentru că Aderca tocmai elabora un studiu despre Wagner) şi în numai şapte săptămâni, o adevărată performanţă pentru autoare, care, altfel, are un ritm de lucru destul de lent („o singură nuvelă solicitându-mi cel puţin o lună de zile"). Ritmul scrierii şi implicit cel al naraţiunii ar fi fost influenţate, deci, de muzica impetuoasă, neliniştitoare a compozitorului german, simfonia imprimând, prin contaminare, romanului un flux alert şi o aglomerare aluvionară de teme, de motive, de nuclee epice. Proza Sandei Movilă, inclusiv aceea de mici dimensiuni, se pretează, de altfel, unei analogii cu construcţia muzicală. Autoarea îşi compune partitura narativă pornind de la un motiv obsedant, pe care îl nuanţează, îl dezvoltă şi îl înglobează într-o întreagă reţea de motive convergente, reţea ce se constituie de la sine, în voia inspiraţiei, a talentului improvizator: „E curios poate, dar pornesc uneori numai de la o *imagine* sau chiar de la un *cuvânt* care-mi sună bine. Pe măsură ce scriu, descopăr, particip şi *eu* la acţiune (...). E un fel de a scrie" (s.a.). Compoziţia e

216 Sburătorul Literar, an I, nr. 49, 1 dec. 1922, pp. 419-422

217 Romanul a apărut la Editura Vremea. A fost reeditat 55 de ani mai tîrziu, în 1990, în acelaşi volum cu Nălucile şi Viaţa în oglinzi (ed. îngrijită şi prefaţată de Eugenia Tudor Anton).

ritmată de imagini/ structuri recurente – refrene ce potenţează momentele de tensiune epică – şi se organizează aproape geometric, cu bine marcate simetrii, concentricităţi, alternanţe de ritm. În această sensibilitate muzicală a textului se vădeşte, desigur, şi influenţa simbolistă.

Scriitoarea este adepta unei compoziţii epice fluide, care se încheagă organic, pe cât posibil spontan, cu minimă premeditare: povestea trebuie să prindă contur pe măsură ce este scrisă, vibraţia interioară a autorului căpătând rezonanţă în spaţiul textului. „Dacă subiectul, ideea pe care mi-am fixat-o îmi sunt prea bine cunoscute sau lămurite în detaliile lor, nu mă mai interesează, le-am consumat. În măsura în care le *ştiu*, nu le pun pe hârtie" (s.a.). Cu alte cuvinte, povestea nu preexistă momentului când începe să fie aşternută pe hârtie – aşa procedează prozatorii care înalţă edificii narative cu o arhitectură solidă, pe baza unor „calcule" precise, iar Sanda Movilă nu face parte dintre aceştia. Scriitura e privită, în cazul de faţă, ca o aventură – ceea ce presupune o doză considerabilă de imprevizibilitate, dar şi riscul ca edificiul romanesc, prea fragil, să nu reziste „seismelor" unor lecturi exigente. Drept dovadă, Pompiliu Constantinescu1 reproşează romanului *Desfiguraţii*, într-o cronică altminteri favorabilă, „nenumărate stângăcii de compoziţie", iar G. Călinescu[218] e deranjat, între altele, de tendinţa centrifugală a naraţiunii. O obiecţie similară o găsim formulată şi în cronica Izabelei Sadoveanu, doar că aici judecata (nefavorabilă) e relativizată: „Defectul principal al romanului este poate ca şi meritul său: o completă lipsă de construcţie"[219].

De fapt, majoritatea[220] celor care s-au pronunţat

---

218 Vremea, an. VIII, nr. 413, 10 noiembrie 1935, p. 8.

219 Adevărul literar şi artistic, an. XIV, seria a II-a, nr. 786, dum., 29 dec. 1935, p. 9

220 Romanul, astăzi cu totul uitat (în ciuda reeditării din 1990) a beneficiat în 1935 de foarte multe cronici/articole de semnalare (peste douăzeci), apărute în publicaţii din Capitală şi din provincie. Au scris

asupra cărţii din 1935 a Sandei Movilă au identificat ca pe o deficienţă compoziţia fluidă, vizibil centrifugă, curgerea „despletită” a unei naraţiuni ce se ramifică în prea multe şi prea plăpânde fire secundare. Obiecţia este îndreptăţită, dar ea ar fi trebuit să ţină seama şi de faptul că *Desfiguraţii* se încadrează într-o tendinţă mai generală în epocă, manifestată odată cu relativa afirmare a unei noi generaţii de prozatori: compoziţia devine mai laxă, mişcarea epică e browniană, naraţiunea capătă un aspect poematic – aceste mutaţii la nivelul discursului narativ suprapunându-se unor modificări de sensibilitate şi, mai ales, principiilor aşa-numitei estetici „trăiriste”. Nu e o judecată de valoare, ci descrierea unui simptom. În acelaşi an cu *Desfiguraţii* apar, în aceeaşi „serie” prozastică autenticistă (sigur, cu inevitabile diferenţe de formulă şi de valoare), romane ca *Tinereţe* (Lucia Demetrius), *Ambigen* (Octav Şuluţiu), *Proces* (Ion Biberi), *Şantier* şi *Huliganii* (Mircea Eliade), *Oraşul cu salcâmi* (Mihail Sebastián), *Convoiul flămânzilor* (George Acsinteanu), *Subiect banal* (Ury Benador) sau *Pensiunea doamnei Pipersberg* (H. Bonciu). Mai apăruseră înainte, pe aceeaşi linie, *Interior* (C. Fântâneru, 1932), *Steaua Robilor* (Henriette Yvonne Stahl, 1934)*, întorcearea din rai* (Mircea Eliade, 1934) *Într-un cămin de domnişoare* (Anişoara Odeanu, 1934), *Bagaj* (H. Bonciu, 1934), *De două mii de ani* (Mihail Sebastián, 1934) şi ar mai fi, bineînţeles, şi altele.

Scris într-o tonalitate vizibil mai lirică decât aceea a majorităţii romanelor „tinerei generaţii” – care preferă uneori notaţia mai precisă şi tăietura mai brutală a frazelor – şi într-un stil cu vădite nostalgii decadente, romanul *Desfiguraţii* se ţese pornind de la o temă a cărei importanţă în economia naraţiunii comentatorii de până acum rareori au observat-o: este vorba despre clivajul de

---

despre Desfiguraţii G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Izabela Sadoveanu, Mihail Sebastian, O. Şuluţiu, Petru Manoliu, I. Valerian, Lucian Boz, Pericle Martinescu ; dar şi comentatori azi fără importanţă : N. Mihăescu, Agatha Grigorescu-Bacovia, Otilia Ghibu, Simon Doru.

mentalitate dintre lumea antebelică, patriarhală, şi lumea „nebună” a anilor ’201. Eroina, Ada Adrescu, e prinsă între aceste două lumi şi, până spre sfârşitul cărţii, incapabilă să opteze pentru una dintre ele. La fel ca autoarea romanului, Ada se naşte chiar la începutul secolului; războiul, cu experienţele traumatice pe care le provoacă, o găseşte adolescentă, aşa încât instabilitatea unei epoci istorice se suprapune malign peste tulburările, nelămuririle, instabilităţile unei vârste. Educată într-o familie provincială, de modă veche, faţă de habitudinile căreia resimte deopotrivă necesitatea revoltei şi un abia pe jumătate conştientizat ataşament, eroina se vede brusc aruncată, odată ajunsă în pragul maturităţii, în vârtejul unei existenţe care îi contrazice la fiecare pas aşteptările. Când părăseşte casa părintească, printr-un gest de frondă, pentru a se stabili în Capitală, unde se înscrie la Conservator şi la Facultatea de Litere, intră într-o etapă de derută existenţială; Bucureştiul o ademeneşte cu promisiuni de libertate, în faţă i se deschide şi drumul afirmării artistice, dar şi acela al „desfigurării” morale. Ada nu este un personaj din specia inadaptaţilor lui Cezar Petrescu, dar adaptarea sa se produce cu preţul contractării unei incurabile amărăciuni. Romanul nu are nimic tendenţios-moralizator; intuiţia a sprijinit-o pe Sanda Movilă în menţinerea unui ton just: intens participativ, dar ferit de tentaţia explicitărilor, a dezambiguizărilor, a intruziunii auctoriale în destinul personajelor.

Autoarea afirmă undeva că, iniţial, a intenţionat să scrie – în *Desfiguraţii* – nu un roman, ci „o nuvelă poporanistă”; i-a ieşit însă altceva, capriciile textului au purtat-o către o viziune mai nuanţată, incompatibilă cu rigiditatea poporanismului:

„Am vrut să scriu o nuvelă «poporanistă», pe care să o trimit unei gazete literare de asemeni «poporanistă». *Urma, bineînţeles, să o semnez cu alt nume*. Înainte de a o trimite, am citit-o cuiva. Persoana aceasta mi-a mărturisit că, în afară de intenţia mea, nuvela nu are nimic «poporanist» şi că, dimpotrivă, nu se abate cu nimic din

linia nuvelelor mele de până[221]

acum. Am fost sfătuită să continui, fiind un admirabil subiect de roman.

Am început să scriu *Desfiguraţii*" (s.m.).1

Persoana căreia autoarea i-a citit presupusa nuvelă poporanistă ar putea fi, în afara lui Felix Aderca, fie Cezar Petrescu – cel care, ulterior, a şi intermediat publicarea romanului la Editura Vremea –, fie Perpessicius. Criticul a cunoscut romanul în manuscris şi i-a sugerat autoarei să schimbe titlul din *Picturi vechi* în *Desfiguraţii*, prima variantă părându-i-se, pe bună dreptate, inadecvată. Dar amănuntul că scriitoarea s-a oprit într-o primă instanţă la sintagma „Picturi vechi" (păstrată doar ca titlu al primului capitol) spune multe despre importanţa acordată de ea reconstituirii unor realităţi revolute. Ceea ce pierdea autoarea din vedere selectând această sintagmă ca „etichetă" pentru întregul roman era faptul că dimensiunea reconstitutivă nu domina, ea singură, întreaga desfăşurare epică, naraţiunea fiind construită tocmai pe contrastul, permanent întreţinut, între o imagine a trecutului şi una a prezentului – conturate, ambele, la fel de insistent.

Nostalgia şi curiozitatea faţă de imediatul vieţii animă deopotrivă gândurile eroinei. Gânduri care, se cuvine remarcat, nu fuzionează întotdeauna cu perspectiva auctorială. De pildă: Ada îşi aminteşte de trecut cu o anumită senzaţie de disconfort, dar *acelaşi* trecut serveşte,

---

221 Acest aspect a fost semnalat, la apariţia romanului, şi de Perpessicius : „Romanul d-nei Sanda Movilă se grupează în jurul unei răspîntii de lumi, a acelei răspîntii care a însemnat o prăpastie pentru suflete şi care a fost războiul. Eroii (...) sînt de bună seamă adolescenţi frămîntaţi de demonii vîrstei lor, dar demonii aceştia poate că n-ar fi fost aşa de tiranici şi de exclusivi dacă peste dînşii nu s-ar fi abătut furtunile pasionante şi delirante ale războiului. Desigur, romanul (...) nu urmăreşte o teză. Nimic mai puţin tezist şi mai puţin demonstrativ ca acest roman, numai atmosferă, insinuant ca toate melodiile smulse vieţii şi dedicat cu totului tot destinelor descumpănite ale eroilor săi" (Perpessicius, Menţiuni critice, Vol. Opere VII, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 199-201).

într-un alt plan – cel al observaţiilor auctoriale insinuate în ţesătura naraţiunii –, ca pretext pentru reconstitirea cvasi-gratuită a unor tablouri de epocă, atitudine în voia căreia scriitoarea se lasă cu deplină detaşare contemplativă, cu deplină voluptate de estet[222][223]. „Picturile vechi" care pe eroină se întâmplă să o înfioare, pe autoare o bucură! – acest *écart* narativ probează statutul autonom al personajului feminin (în raport cu instanţa auctorială) şi, totodată, o oarecare subtilitate scripturală. Lui Vladimir Streinu[224], autorul unei cronici devastatoare despre *Desfiguraţii*, această distanţă pe care o ia autoarea faţă de personajul feminin de prim plan îi induce senzaţia de inautentic. Forţând nota, criticul îi reproşează scriitoarei că „nu s-a hotărât încă să-şi încredinţeze experienţele unei cărţi". În subtextul acestei afirmaţii se află prejudecata potrivit căreia proza feminină nu poate fi decât confesivă, ieşită dintr-o experienţă directă, din evenimente biografice pe cât posibil nealterate de „invenţia" narativă. Or, în cazul romanului de faţă, „nu este vorba de spovedania unei vieţi (...); paginile doamnei Movilă sunt *compuse* şi nu crescute dintr-un proces firesc atunci când materialul e trecut prin combustia personală". De o cu totul altfel de „combustie personală" este vorba în *Desfiguraţii*. Cum am mai spus, autoarea nu reia, *nu retrăieşte* evenimente ale biografiei sale exterioare, ci *trăieşte*, pe măsură ce le inventează, experienţe posibile, în acord cu biografia sa interioară. Totodată: creând, prin personajele sale feminine, ficţiuni/variante ale propriului *eu*, Sanda Movilă se străduieşte să ia distanţă faţă de ele, să le privească din afară.

---

222 Vezi Facla, interviul citat.

223 „Desfiguraţii este romanul unei estete, frumos scris, dar în care stilul şi stilizarea voluntară şterg, asemeni tehnicei vitrourilorcolorate, prospeţimea şi mobilitatea contururilor. (...) Oricine recunoaşte aci atmosfera mistică a simbolismului, aşa cum a fost creeată de poetul adolescentelor princiare : Samain" (Lucian Boz, în Viaţa românească, an XXVII, nr 11-12, noiembrie- -decembrie 1935, pp 69-70).

224 Vezi Vladimir Streinu, Pagini de critică literară, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977, pp. 235-237.

Cu siguranţă, romanul *Desfiguraţii* nu trebuie citit ca naraţiune cu substrat autobiografic; şi nici ca „roman realist”. Acelaşi Vladimir Streinu constată dezaprobator deficienţe ale percepţiei realiste. Arhitectura unei vile boiereşti de la ţară descrise în carte i se pare implauzibilă, iar parcul unui orăşel de provincie, mult prea fastuos. O notă de livresc şi multiple nuanţe estetizante infuzează, e drept, descripţia locurilor, portretizarea personajelor. Totuşi, livrescul nu e excesiv; percepţia poematică a realităţii nu creează impresia de neverosimilitate. Şi, în orice caz, lirismul nu atinge note cu mult mai acute, nu e cu mult mai „avântat” decât, de pildă, într-un roman ca *Oraşul cu salcâmi*, poate mai articulat epic, dar mai „feminin” întrucât e mai sentimental... Roman în care – cum scrie Mihail Sebastián în cronica din *Rampa* – „spiritul de observaţie n-a descompus încă acea negură lirică ce înconjoară de obicei proza poeţilor” 1, *Desfiguraţii* nu se revendică de la principiile mimesisului realist; ceea ce nu presupune însă o flagrantă inaderenţă la real. Imaginile vieţii cotidiene nu sunt în acest roman, cum afirmă Vladimir Streinu, aberante. Fantezia, gustul pentru decorativ şi exotic nu depăşesc limitele rezonabilităţii. În plus, clivajul dintre vechi şi nou, dintre lumea care s-a dus şi aceea forfotitoare şi deziluzionată a prezentului e marcat în text şi printr-un contrast stilistico-imagistic: proiecţiile estetizant-decadente, esenţialmente lirice, sunt caracteristice secvenţelor de reconstituire a trecutului (sau descripţiei unor habitudini nesincrone cu vremea), iar notaţia deliricizată defineşte perspectiva opusă, a prezentului dezvrăjit. Pe de o parte fraze de amplă respiraţie lirică:

„În salonul cel mare al castelului pustiit [în 1907, n.m.], la pianul uriaş, răsunător, mâinile noduroase şi pătate de sânge ale unui ţăran hazliu au mişcat pe clapele de fildeş degetele albe şi singure, înfiorător de albe, tăiate de secure, de la mâna castelanei, găsită după mobile, în iatacul ei, ciopârţită”.

Pe de altă parte, pasaje de notaţie lapidară, voit

seacă: [225]

„Pe sală se auzeau canari şi scatii ciripind în colivii. În camera de-alături o voce bărbătească fredona voioasă. În curte servitoarea se certa cu un zarzavagiu. Jos, în faţa ferestrei, pe trotuar, doi băieţi băteau cu furie o minge”.

Romanul este foarte viu, de un dinamism puţin obişnuit în proza autoarelor noastre interbelice. Cadru după cadru, eveniment după eveniment se succed cu maximă rapiditate. De aici vine însă şi un important neajuns: trecerile de la un tablou la altul se produc uneori prea brusc şi diferitele episoade din care se compune naraţiunea nu sunt întotdeauna suficient dezvoltate. Ca atare, unele reacţii psihologice, unele atitudini ori decizii ale personajelor rămân slab motivate, iar fluxul narativ e sincopat. Autoarea însăşi e conştientă de această deficienţă, pe care o pune pe seama influenţei/intervenţiei lui Aderca:

„Nu-s lipsită de elementarul bun-simţ ca să nu-mi dau seama că n-am reuşit-o. Pornisem altfel la drum. Aderca însă s-a arătat sceptic. Mi-a spus: «Dragă, nu trebuie să te deschizi aşa, în evantai, cu capitolele. Fă-le mai scurte, mai sobre: pac, pac, pac!...» Şi atunci, după două sau trei capitole, «pac, pac, pac!...», a ieşit romanul care a ieşit (...) A fost prima şi ultima dată când am marşat la observaţiile critice ale lui Aderca”.1

Scurtând, aşadar, în loc să-şi îngăduie o mai amplă desfăşurare narativă, autoarea a imprimat naraţiunii un ritm pe alocuri prea precipitat – tranziţia de la o secvenţă la alta, de obicei vizibil distanţate în timp, ar fi trebuit să fie mai lentă ceea ce induce impresia de evoluţie oarecum nefirească a acţiunii. Foarte multe personaje şi foarte multe evenimente se aglomerează într-un spaţiu textual relativ restrâns; autoarea ar fi avut material pentru un roman de două ori mai întins.

După o tacticoasă intrare într-o atmosferă de *fin de siècle* prelungit, avalanşa evenimentelor nu mai poate fi stăvilită. Personajele trec grăbite prin vârste şi prin medii

225 Rampa, an. XVIII, nr. 5341, 1935, p. 1.

felurite. Gracila Ada Adrescu epuizează experienţă după experienţă: frustrările unei copilării trăite într-o casă mohorâtă; prietenia adolescentină întrucâtva ambiguă cu extravaganta Millya Brâncuşi; oscilaţiile sentimentale ale fetei de liceu care nu se poate decide între doi pretendenţi; războiul şi moartea logodnicului; impulsurile trupului, sublimate prin muzică; oroarea unei logodne forţate cu un tânăr boiernaş cam frust; fuga în Capitală şi, aici, episodul celor câteva luni de şedere la Călugăriţe, ca profesoară de pian, apoi legătura cu cinicul Colea, avortul; amărăciunea constatării că prietenii săi, ca şi ea însăşi, sunt „desfiguraţi” de pasiuni anihilante; elanurile artistice, succesul ca pianistă, încercările de compoziţie, încurajările venite din partea lui George Enescu, dar şi din partea unui impozant personaj, mentor de cenaclu, în care îl recunoaştem pe E. Lovinescu; dezamăgirile debutului urmate de o nouă, consolatoare lăsare în voia exceselor erotice, de astă dată fără iluzii; şi, în final, decisivul gest de revoltă împotriva propriei fiinţe ezitante, încătuşate de sentimentalism şi de fiziologie: cu puţin înaintea unei căsătorii ce i-ar fi impus definitiva renunţare la muzică, Ada pleacă în America – „Singură! Să rămână singură, numai cu Bach, Beethoven şi Schumann”. Acesta este firul principal al acţiunii, din care se desprind însă mai multe ramificaţii, unele urmărite consecvent, altele lăsate la jumătate.

Ceea ce unifică destinele numeroaselor personaje din *Desfiguraţii*, făcând plauzibilă juxtapunerea lor sub umbrela aceleiaşi istorii, este – în afară de fundalul general al epocii lor zdruncinate de seismul războiului – o predispoziţie pentru eşecul spectaculos, patetic în unele cazuri. Obsesia ratării, devenită clişeu în proza tinerei generaţii, se regăseşte, iată, şi în romanul Sandei Movilă, construit în jurul metaforei „desfigurării”. „Desfiguraţii” Sandei Movilă fac parte din familia rataţilor (sau a obsedaţilor de ratare) care umplu romanele autenticiştilor noştri interbelici, cu deosebirea că eroii acestei autoare nu reflectează la fel de consecvent asupra propriei condiţii.

Viaţa tumultuoasă nu le lasă, de altfel, unora dintre ei, prea mult timp de reflecţie. Millya Brâncuşi, o halucinată cu înfăţişare de „Walkirie generoasă şi francă”, se investeşte maniacal în eros, în virtutea unui nelămurit sentiment al inutilităţii. Odată ajunsă studentă, se scutură ca de o haină străină de vechea-i cuminţenie de fată de pension. Eşecul unui amor bolnăvicios (inavuabil) o transformă iremediabil într-o morfinomană şi o împinge în cele din urmă la sinucidere. După ce o vreme vagabondează prin ţară, vânzându-şi bijuteriile şi garderoba luxoasă ca să-şi cumpere morfină, Millya alege să moară într-o cameră mizeră a unui hotel din Belgrad. Înainte de a se sinucide – prin injectarea unei supradoze de morfină –, îşi distruge paşaportul pentru a nu fi identificată, trupul ei anonim servind ca material didactic, pe masa de disecţie, pentru nişte studenţi ai Facultăţii de Medicină. Sora mai mare a Millyei e şi ea un caz de tragică „desfigurare”: Ana înnebuneşte la aflarea veştii că iubitul ei – cu care tatăl nu i-a îngăduit să se căsătorească – s-a sinucis. Foarte puternică este imaginea tinerei demente împietrite într-o existenţă vegetativă:

„Ana şedea în salonul din faţă, într-un fotoliu, la fereastră, cu mâinile uscate ca de sfântă, împreunate pe genunchi. (...) de ani nu mai rostea un cuvânt, unghiile luaseră înfăţişare de gheare. (...) Rochia de catifea neagră care-i subţia talia ca unei meduze, n-o mai scotea niciodată. Coatele roase, roseseră la rândul lor braţele fotoliului, din care nu se mai ridica. Dormea vreodată? Pleoapele rămâneau pururi căscate peste hăurile ochilor secătuiţi. Doamna Brâncuşi, cu o măturică de haine, în fiecare dimineaţă, scutura cu durere, grijă şi iubire, scamele de pe veşmintele fetei, care sta ţeapănă, păpuşă rău îmbrăcată, pe vremuri cea mai frumoasă şi mai îngrijită dintre fete”.

„Desfiguraţi”, dar nu până la brutala (auto) anihilare fizică ori psihică, sunt şi eroi precum Lucian Robescu, studentul medicinist cu alură de poet decadent, şi surorile Marcian – Coralie şi Nicole – prinşi, dintr-un capriciu, într-

un triunghi amoros. Sunt nişte vicioşi rafinaţi care încearcă să compenseze un vid de existenţă prin voluptuoase contemplări de esteţi. „Desfigurarea” are, în cazul lor, şi o dimensiune estetică, transfiguratoare, amintind de Dorian Gray sau de Des Esseintes. Coralie e poetă şi frecventează cenaclul „Cruciaţii” patronat de un critic cu prestanţă aristocratică. Versurile ei – pe care Ada le pune pe muzică – evocă „morminte cu bijuterii şi coridoare de marmură lucrată în dantelă, dănţuitoare reînviate în vechile lor mătăsuri şi parfumuri”. Silueta ei de nălucă se înconjoară cu obiecte preţioase – „mici lămpi chinezeşti, porţelanuri emailate cu albastru, cărţi legate în scoarţe de mătase scumpă” – în încăperi bântuite de mirosul crinilor roşii. În asemenea decoruri opulente se reflectă bovarismul estetizant al autoarei, după cum în personaje pândite de „desfigurare” precum Ada sau Coralie scriitoarea îşi proiectează, poate, tot bovaric, nelămurite năzuinţe transgresive.

Romanul abundă în situaţii bizare, greu de inventariat exhaustiv. Între acestea, episodul şederii Adei la Călugăriţe are ceva memorabil. Fugită de acasă pentru a nu fi constrânsă la o căsătorie nedorită, eroina descinde într-un Bucureşti care o sperie pentru că ameninţă să o pervertească. Promiscuitatea pensiunii unde o găseşte pe Millya o determină să se refugieze într-un spaţiu securizat, la adăpost de orice tentaţii; vrea să studieze, să se ocupe de muzică, vrea totodată să-şi păstreze integritatea morală. De aceea se angajează ca profesoară de pian la un pensionat de fete, la Călugăriţe. Ezitând între dorinţe contrare, între revolta trupului său de curând ieşit din adolescenţă şi nevoia de puritate, între banalitatea vieţii fiziologice şi promisiunile unei existenţe spiritualizate, Ada crede a fi găsit în liniştea mănăstirii posibilitatea de a-şi învinge slăbiciunile. E tocmai pe cale să se călugărească, pradă unei false crize mistice, când anumite evenimente îi dezvăluie dedesubturi tenebroase ale vieţii din mănăstire: fetele orfane care învaţă aici sunt obligate să se călugărească; unele călugăriţe, şi ele nişte „desfigurate”,

întreţin relaţii suspecte; şi ea însăşi, Ada, descoperă semnificaţia deloc religioasă a iubirii sale pentru una dintre maicile superioare. Episodul, susceptibil de a fi dramatizat, evocă, pe departe, atmosfera din romanul lui Diderot, *La Religieuse*. Aspiraţia eroinei la purificare, căderile şi revigorările ei succesive ritmează, în chip de motive muzicale, naraţiunea.

Sanda Movilă are, cum se vede, ca şi Hortensia Papadat-Bengescu ori Ioana Postelnicu, o sensibilitate specială pentru situaţii limită şi cazuri deviante, pentru latura coşmarescă a realităţii. Mare parte dintre evenimentele romanului – cu precădere în secvenţele estetizante, dar nu numai – se petrec într-o atmosferă crepusculară, în încăperi străbătute de umbre şi de „fluturi mari cu (...) cruce pe spate şi cu cap de mort”. *Desfiguraţii* intră sub incidenţa unui regim nocturn al imaginarului – ca *Bezna* Ioanei Postelnicu, *Soarele negru* al lui Ticu Archip sau *între noapte şi zi* de Henriette Yvonne Stahl –, după cum un roman ca *Pânza de păianjen* stă sub semnul drumului. În serile „sinistre” (cuvântul e al naratorului) când cinează în familie descoperă Ada, copil încă, ura surdă care macină vieţile părinţilor, falsa şi enervanta supuşenie a mamei, lăcomia tatălui, care la sfârşitul fiecărei zile întârzie în faţa seifului pentru a-şi contabiliza câştigul. În întunericul podului cu vechituri i se dezvăluie fetei adolescenţa mamei, consumată într-o căsătorie prea timpurie (unul dintre episoadele remarcabile ale romanului). Sub imperiul întunericului şi al umbrei prind contur toate slăbiciunile personajelor, se petrec toate cedările ţi toate catastrofele. În *Desfiguraţii* noaptea nu are niciodată nimic feeric, întotdeauna e asociată cu co [mărul şi cu un anumit imaginar gotic, semnalat de recurenţa unor toposuri precum spaţiile pustii, siluetele fantomatice, umbrele, fluturii cap de mort, variate producţii ale unei fantezii acaparate de spaimă. Scriitura poematică a Sandei Movilă este, în acest context, perfect adecvată pentru desenarea unei lumi de năluci.

Romanul are o densitate apreciabilă ţi-e susceptibil

de a fi citit din perspective diverse. Este un roman de atmosferă, placat pe o partitura lirică, dar şi un roman cu o epică bogată. Este o naraţiune despre memorie ţi despre mon [trii pe care îi adăposte [te aceasta şi de asemenea o radiografie, chiar dacă parţială, a unui prezent bulversant. Totodată: roman al adolescenţei şi roman al feminităţii – ambele teme/ipostaze presupunând imersiunea într-un ocean de fantasme altfel zis, proză de analiză altoită pe un imaginar nocturn. Nici problematica – variată şi de oarecare complexitate –, nici felul în care e scrisă cartea nu îndreptăţesc verdictul depreciativ al unora dintre comentatorii interbelici. Nu găsim în *Desfiguraţii* doar vaporozităţi lirice1, gust pentru ornament, contemplaţie gratuită, ci şi o anumită febricitate a interogaţiei, care plasează cartea în vecinătatea romanelor onorabile ale tinerei generaţii.

Într-un foarte scurt articol despre *Desfiguraţii* – publicat în *Credinţa* – Petru Manoliu (Erasm) [226] îşi exprimă bănuiala că autoarea, în ciuda înzestrărilor sale, nu va tipări prea curând un nou volum de proză; predicţie care, din păcate, se va adeveri. Sanda Movilă nu renunţă la scris – ea publică în periodice nuvele, povestiri, schiţe, poeme, recenzii literare –, dar nu reuşeşte să mai construiască o proză cu miza *Desfiguraţilor*. Cu toate deficienţele de construcţie, cel dintâi roman al autoarei va rămâne, de altfel, şi cel mai bun – adică mai original, mai ingenios şi chiar mai „artist”. Scriitoarea nu duce lipsă de proiecte; după propriile-i afirmaţii, în 1935 lucrează la un nou roman, *Absentul*, al cărui erou „nu apare în cuprins niciodată” – „Toată drama se împleteşte după plecarea lui într-un raid la Sidney, de unde nu se mai întoarce”. Evident, Sanda Movilă nu va publica niciodată o asemenea

---

226 I. Valerian e de părere că „Temperamentul poetic al autoarei a aruncat de-a lungul romanului un voal vaporos - personagiile înoată transfigurate pînă la obsesie” şi că „Desfiguraţii e un roman împletit din analiză şi pitoresc feminin, un roman al vieţii petrecute (...) prin gherghef” (I. Valerian, în Viaţa literară, an X, nr. 4, 15 dec. 1935- 1 ian. 1936, p. 2).

carte.

Abia pe la mijlocul agitaţilor ani ’40 autoarea revine în peisajul editorial, publicând volumul de nuvele *Nălucile* (1945), două opuri de poezie situabile în prelungirea *Crinilor roşii* – e vorba despre *Călătorii* (1946) şi *Fruct nou* (1948), ultimul cu o prefaţă de Octav Şuluţiu – şi romanul *Marele ospăţ* (1947).

V.2.4. Eşecul unei invenţii de sine. *Nălucile* (1945), un cântec de lebădă. Alunecarea dinspre modernismul crepuscular şi calofil spre realismul plat: *Marele ospăţ* (1947)

Volumul din 1945 – conţinând unsprezece nuvele publicate iniţial în periodice – reia teme şi tipuri de personaje ce ne sunt cunoscute din proza anterioară a autoarei, cu precizarea că acum analiza diferitelor cazuri de excentricitate psihologică este mai minuţioasă, situaţiile limită în care se găsesc la un moment dat personajele fiind mai convingător motivate. Stilul e, în general, mai sec, încearcă să se apropie de calmul flegmatic al notaţiei din proza englezească – pe care Sanda Movilă, ca multe alte scriitoare ale noastre din perioada interbelică, o frecventează şi uneori o comentează. (Autoarea *Nălucilor* publică, pe la sfârşitul anilor ’30, câteva percutante articole despre proza Virginiei Woolf.) Tonul e controlat, sobru, de cele mai multe ori neutru, rareori exaltat. Atmosfera dominantă rămâne, şi în aceste proze, una stranie, crepusculară, de sfârşit de lume: un ultim vlăstar al unei vechi familii boiereşti contemplă, la limita nebuniei, dezastrul propriei vieţi într-un castel montan bântuit de lilieci; fete cu „sânge albastru” anemiat se sting într-o atmosferă de estetizată descompunere; fel de fel de excentrici experimentează – adesea autodistructiv – „actul gratuit” profesat de eroii lui Gide.

Cele unsprezece nuvele au o temă comună, eşecul, însă de la un text la altul decorul variază, nu monotonia i se poate reproşa acestui volum; deziluzionaţii şi înfrânţii Sandei Movilă vin de peste tot, dintr-o provincie prăfuită, din Capitala cosmopolită – altfel dezolantă – sau chiar

dintr-un Paris al famelicilor şi *at high lfe-ului* deopotrivă. Volumul are cel puţin două piese de rezistenţă, *Fetiţa se pregăteşte să moară* şi *Nălucile*, ambele cu o evidentă încărcătură intertextuală. Cu siguranţă, ar merita (re) citite şi *15 minute*, *O picătură de sânge*, *Logica iubirii* şi *Jocurile mele*; celelalte texte au o importanţă neglijabilă.

Mai solid, mai atent construit decât primul roman, *Marele* ospă (1 este totuşi mai puţin remarcabil. Mediocritatea acestei cărţi se datorează excesivei străduinţe a autoarei de a intra într-un rol ce nu i se potriveşte: rolul constructorului „obiectiv" de ficţiuni realiste. Mirajul fantasmatic – în *Desfiguraţii* unul dintre punctele forte –, graţie căruia analiza coboară în straturile ascunse ale psihicului, aici se subţiază. Naraţiunea e mai puţin subtilă, cu siguranţă şi din cauza intenţiei moralizatoare pe care autoarea nu face niciun efort s-o disimuleze. Trebuie să recunoaştem însă că, dacă i se întâmplă să alunece într-un supărător tezism, scriitoarei nu i se întâmplă să cadă şi în capcana sentimentalismului dulceag; *Marele ospăţ* e, de altfel, ca şi volumele de până acum ale Sandei Movilă, o carte a lipsei de iluzii.

Romanul urmăreşte o dramă de familie şi o dramă de conştiinţă. Deznodământul îi e cunoscut cititorului de la bun început, dintr-un lung prolog ce îl înfăţişează pe principalul protagonist al romanului, avocatul Grigore Olmazu, în ipostaza de nefericit supravieţuitor al unui dezastru familial pe care, într-o bună măsură, l-a provocat el însuşi. În acest punct, nimic nu mai poate fi remediat, personajului nemairămânându-i altceva de făcut în afara asumării unei descinderi în infernul propriei memorii. Trama următoarelor capitole se va ţese din amintirile lui Grigore Olmazu, care servesc şi ca pretext pentru schiţarea unui tablou al societăţii burgheze interbelice.

Grigore Olmazu, tânăr cu perspective provenit dintr-o familie înstărită, student la Drept şi Filosofie, se căsătoreşte la numai nouăsprezece ani cu evreica Lucia care, fascinându-l prin feminitatea ei (poate nu cu adevărat neobişnuită), îl subjugă şi îi îngrădeşte viaţa, dintr-o

gelozie indomptabilă, în strâmtul cerc conjugal. Anii trec, nemulţumirile se acumulează, dragostea de altă dată (de fapt, Grigore însuşi se întreabă dacă nu cumva a confundat instinctul cu sentimentul) se converteşte în ură, în pândă şi încercare de evadare. Eroul găseşte o compensaţie într-o carieră politică de succes, până când un incident aparent nesemnificativ îi revelează inconsistenţa propriei existenţe: trenul cu care Olmazu călătorea spre Paris, ca ministru de finanţe, se opreşte pentru 24 de ore într-o gară sârbească. Aici o întâlneşte Olmazu pe „Năluca”, o tânără rusoaică născută în Franţa, intelectuală comunistă, revoluţionară patetică, modestă dar energică, frumoasă, demnă, neverosimilă întruchipare a tuturor calităţilor omeneşti. Ludmila Trubeţcaia călătoreşte în direcţia opusă celei a lui Olmazu – sugestie tezistă potrivit căreia „calea cea bună” nu e aceea care duce în Occident! – şi vrea să se întoarcă definitiv în ţara de origine; întâlnindu-l pe Grigore, îi ţine o straşnică lecţie de morală antiburgheză. Doar atât se întâmplă în gara Vincovici, însă Olmazu va rămâne pentru totdeauna impresionat de imaginea rusoaicei voluntariste, pe care, de altfel, nu o va mai revedea niciodată. Platonic îndrăgostit de Ludmila, personajul caută în jurul său, fără a fi conştient de asta, un substitut feminin pe măsură şi, la un moment dat, i se pare că l-a găsit în persoana Giei, soţia copilăroasă a fratelui său. De aici începe drama: deşi conştient de răul pe care îl provoacă, Grigore nu se poate sustrage relaţiei amoroase vinovate. Într-un acces de disperare, fratele înşelat se spânzură, iar Gia, bântuită de remuşcări, se împuşcă. Dar asta nu e tot: pentru a ascunde cele două sinucideri şi implicit păcatul teribil cuibărit în familie, bătrâna Bruss, mama Luciei, dă foc casei unde se petrec toate aceste grozăvii; ard sub acelaşi acoperiş, împreună cu cele două cadavre, bătrâna Bruss însăşi şi cele două nepoate. Gestul e absurd, neconvingător motivat; eticismul autoarei compromite verosimilitatea romanului. Tot în virtutea acestui eticism, Grigore Olmazu, de la un punct încolo personaj fantoşă, se simte obligat să renunţe, în folosul comunităţii, la cea mai mare parte a

averii sale, în încercarea de a se reabilita moral.

Marele ospăţ descrie, ca şi primul roman al Sandei Movilă, o lume a „desfiguraţilor", numai că aici autoarea pune surdină estetismului „neangajat" şi, renunţând la neutralitatea narativă din prozele sale anterioare, se ambândonează unei abordări teziste, tributare unui curent ideologic din ce în ce mai puternic în epocă. Scriitoarea nu a putut să-i reziste acestui curent, cum n-au putut-o face nici alţii. De altfel, o spune ea însăşi: „eu sunt Sanda Movilă... nu cine ştie ce «munte» de scriitoare".

V.3. Henriette Yvonne Stahl1. Spiritualizarea feminităţii

V.3.1. Portret de aristocrată

„Şi acum, pe o stradă liniştită, într-un colţ tăcut al Bucureştilor, pe scări de castel medieval, urcăm. Mantia de catifea neagră, încadrată de o şuviţă de blană albă, căzută leneş pe umeri, duce gândul şăgalnic la o stea de ecran sau la o domniţă uitată din vechile cadre strămoşeşti. Am ajuns într-o cameră albă. Totul e alb şi îndepărtat. Aştept intimidat să înceapă un cor de îngeri, dar, în loc de melodie, mă pomenesc rupând liniştea, cu o brutală exclamaţie:

Cum, dumneata ai scris Voica?"[227][228]

După Hortensia Papadat-Bengescu, unanim recunoscută drept cea mai importantă voce feminină a literaturii române, Henriette Yvonne

Stahl este scriitoarea cu cea mai mare notorietate în lumea literară interbelică. E, în felul său, o vedetă – curtată pentru a acorda interviuri, surprinzător de numeroase. Câţiva artişti plastici (Magdalena Rădulescu, W. Siegfried, Velico Stanoeviè, Henri Visconti) vor să-i facă portretul. Uşile saloanelor patronate de doamne din *high-life* îi sunt deschise, e invitată la Curtea Regală. În casă la Irina Procopiu, la Cella Delavrancea, la Maruca Cantacuzino, la Miliţa Petraşcu sau la Victor Eftimiu şi

---

227 1900-1984.

228 Isaiia Răcăciuni, „De vorbă cu d-ra Henriette Yvonne Stahl", în Facla, an. XII, nr. 391, 12 ian. 1931, p. 3.

Agepsina Macri întâlneşte protipendada Capitalei: artişti, savanţi, politicieni, mari oameni de afaceri şi chiar capete încoronate – reuniţi pentru a asculta într-o atmosferă intimă concertele unor George Enescu sau Clara Haskil, celebra pianistă. Între toţi aceşti oameni, a căror simplă enumerare s-ar întinde pe cel puţin o pagină, Henriette Yvonne Stahl se mişcă firesc, elegant, cu distincţie aristocratică (deşi ea nu e o aristocrată „de sânge"), neincomodată nici de timiditate ori de o excesivă modestie, nici de dorinţa de a cuceri admiraţia cuiva. Fascinează prin simpla-i prezenţă: prin înfăţişarea exotică, dar mai ales graţie caracterului puternic pe care îl trădează ţinuta sa şi conversaţia subtilă.

„O siluetă înaltă, cu mlădieri de trestie melancolică, cu priviri de vis şi iad" 1 – o descrie Isaiia Răcăciuni care, de altfel, face din Henriette eroina romanului său din 1934, *Mâl*. „Era o apariţie strălucitoare, cu gâtul alb şi înalt de lebădă, cu nările înţepate (...). Decolteul rochiei de culoarea vişinei putrede, braţele goale dezvăluiau o carnaţie delicată, cu frăgezimi de crin imaculat. O vedeam aievea pe Orianne de Guermantes"[229] – îşi aminteşte Ieronim Şerbu impresia creată de tânăra scriitoare în ziua în care Isaiia Răcăciuni a adus-o pentru prima dată la cenaclul lui Lovinescu. „Vorbeşte lent, parcă-şi priveşte gândul înainte să-l exprime (...). Vorbeşte de ea cu o curiozitate de botanist – se mărturiseşte cu o libertate pe care femeile de obicei nu vor să o aibă. (...) Orgoliul domnişoarei Stahl îi îngăduie simplicitatea sincerităţii absolute şi aristocraţia înnăscută în ea, care luminează graţia trupului lung cu mâini de arhanghel, ridică ordinul discuţiunilor pe deasupra vulgarităţii spovedaniilor omeneşti."[230] – E o foarte sagace caracterizare semnată de o altă aristocrată, Cella Delavrancea. (Oarecum mai „prozaică", Doina Peteanu observă că „d-ra Stahl, «cerebrala» scriitoare, e una din femeile îmbrăcate cu cel

---

229 Ibidem

230 Cella Delavrancea, Mozaic în timp. Impresii, călătorii, portrete, amintiri, Ed. Eminescu, 1973, pp. 170.

mai rafinat gust pe care l-am întâlnit”[231]...) Pe Profira Sadoveanu o cucereşte prin „spiritul clar, ager, frământat de toate problemele vieţii”: „În ochii sinceri şi clari (...) se vede că tot ceea ce mărturiseşte a fost mult măcinat, rumegat, răscolit. Neobişnuit la semenele ei, un aer hotărât, o maturitate de gândire pare că pune o pecete cu totul personală pe chipul acela palid şi delicat, cu contururi rotunde” 1. Prezenţa Henriettei Yvonne Stahl invită, se vede, la idealizare; puse cap la cap, mărturiile celor care au cunoscut-o o transformă într-un personaj al unui ev romantic.

În volumul de convorbiri realizat, în anii ’80, împreună cu jurnalista Mihaela Cristea, scriitoarea îşi aminteşte, cu o anumită orgolioasă autoironie, cum s-a comportat cu aproape şase decenii în urmă când, după ce i s-a acordat premiul „Femina-Vacaresco”, a fost invitată de Regina Maria la Cotroceni. La sfârşitul unei foarte agreabile discuţii, regina ar fi exclamat: „*c’est d’une femme comme vous* don’t *mon fils, le roi, aurait besoin*”. „M-a trecut o transpiraţie rece. Am realizat în acea clipă atât gravitatea spuselor ei, cât şi faptul că pierdusem o posibilă prietenă. Văd şi acum privirea reginei, plină de nedumerire în faţa tăcerii mele. Simt şi acum pauza, golul... Am făcut o reverenţă mai adâncă...”[232] Un deceniu şi ceva mai târziu, în timpul războiului, Henriette răspunde cu politicoasă răceală manifestărilor de simpatie venite din partea unui alt Hohenzollern – un unchi al lui Carol II, cu care face cunoştinţă în salonul Marucăi Cantacuzino.

Preţuită în cele mai selecte cercuri ale Capitalei, scriitoarea nu este totuşi o mondenă. Dimpotrivă, cum se vede şi din reticenţa ei faţă de unele invitaţii venite dinspre familia regală, are o structură uşor retractilă, e o mizantroapă foarte convingător deghizată în straiele femeii de lume. Ea însăşi se mărturiseşte a fi „o sălbatică”, descriindu-şi în mai multe ocazii voluptatea de a se retrage

---

231 Doina Peteanu, în Viaţa, an. II, nr. 351, 9 apr. 1942, p. 2.

232 Valer Donea, „Henriette Yvonne Stahl şi Labirintul’, în Adevărul literar si artistic, an. XVIII, nr. 850, 21 martie 1937, p. 13.

într-o singurătate propice meditaţiei, departe de forfota saloanelor. „Când mă izolez în casă, în cotlonul acesta, ori când plec la Braşov, nu fug decât de oameni, care ades mă plictisesc şi îmi fac groază”[233], îi declară odată unui intervievator. Henriette e o fiinţă a contrastelor: o introvertită şi o excepţională interlocutoare, o conştiinţă lucidă bântuită de elanuri mistice, o scriitoare consecventă cu propria vocaţie în ciuda faptului că nu e câtuşi de puţin o ambiţioasă. Distincţia sa firească, „aristocratică” decurge şi dintr-o desăvârşită lipsă a orgoliului social; Henriette Yvonne Stahl e stăpânită de un cu totul altfel de orgoliu, mult mai subtil şi mult mai tiranic: acela de „a înţelege”, de a evolua spiritual – ea îşi construieşte, cu perseverenţă, nu o „carieră”, ci o identitate de „căutător al absolutului”. Multe dintre scriitoarele noastre interbelice se zbat să se afirme, să-şi transgreseze totodată statutul social modest (când nu obscur de-a dreptul, ca în cazul Cellei Serghi sau al Soranei Gurian); ea se afirmă – în plan social şi în lumea literară – fără să-şi fi propus, parcă, acest lucru. Se impune pur şi simplu cu forţa pe care i-o conferă voinţa autentică de cunoaştere, dincolo de orice ambiţie de formală recunoaştere socială.

Despre reuşitele sale Henriette Yvonne Stahl vorbeşte – în numeroasele interviuri ce i s-au luat şi în tinereţe, şi la vârste mai înaintate – cu perfectă detaşare, oarecum stingherită că trebuie să le aducă în discuţie; asta în vreme ce alte autoare din aceeaşi generaţie îşi etalează ostentativ nu doar „victoriile” literare ori intelectuale, dar şi pe acelea care ţin de satisfacerea unor – mai mărunte – orgolii sociale. De pildă: Henriette, foarte naturală, se referă la vechile şi nenumăratele-i legături cu „lumea bună” ca la nişte amănunte oarecare, nimic mai firesc, pentru ea, decât o cină în compania prinţului Antoine Bibescu şi a lui Elizabeth Asquit; în timp ce o Cella Serghi face dintr-o convorbire la Capşa un eveniment epocal, iar o Ioana Postelnicu (mica burgheză care accede prin mariaj la un rang social superior) atrage atenţia prea insistent

233 Valer Donea, interviul citat.

asupra descinderilor sale la Athéné Palace. Ce-i drept, Henriette nici nu are motive să dezvolte, ca o mare parte a scriitoarelor cu care e contemporană, un complex al insignifianţei şi al nerecunoaşterii; nu are de ce să adopte tonul revendicativ sau zgomotos-triumfător al acestora. Chiar dacă nu e o răsfăţată a sorţii, i s-a rezervat totuşi privilegiul de a se fi născut într-un mediu care a ferit-o de frustrări şi a pregătit-o pentru asumarea unui traseu existenţial mai puţin obişnuit.

Henriette Yvonne Stahl este fiica franţuzoaicei Blanche Alexandrine Boeuve – profesoară; ajunsă în Bucureşti în urma unui mai complicat concurs de împrejurări – şi a cunoscutului Henri Stahl (de origine franco-germană), licenţiat în Istorie, specialist în stenografie şi grafologie, prozator şi, între multe altele, secretar al lui N. Iorga. Istoria familiei Stahl are toate datele unei palpitante naraţiuni romaneşti. O inhibantă tradiţie familială de erudiţi filologi stă în spatele scriitoarei; totuşi ea nu pare timorată din această pricină – merge, sigură de sine, pe propriul său drum. Nu urmează studii strălucite, cum şi-ar fi dorit părinţii, în parte pentru că sănătatea şubredă o împiedică („Am făcut patru duble pneumonii şi am scuipat sânge toată copilăria şi toată tinereţea”. 1), în parte pentru că, ademenită mai degrabă de gratuitatea cunoaşterii, nu agreează ideea de a învăţa pentru obţinerea unor diplome: „Niciodată nu am citit ca să dau examene, ci ca să pricep”[234235]. Rămâne repetentă de câteva ori, refuză să-şi termine liceul, dispreţuind conformismul şcolii şi obtuzitatea pedagogilor.

Din cauza bolii e înscrisă târziu la şcoală, deprinzând cititul şi scrisul abia la vârsta de nouă ani; recuperează însă extrem de rapid. Nu manifestă precocitate intelectuală; dobândeşte, în schimb, o precoce sensibilitate metafizică. Are de timpuriu intuiţia a ceea ce înseamnă golul, durerea, singurătatea, moartea – intuiţie accentuată, fără îndoială, şi de experienţa bolii. În copilărie – notează

234 Mihaele Cristea, op. cit, p. 214.

235 Ibidem,p.221

undeva scriitoarea – „am presimţit, intens, angoasa lumii”. Henriette este un copil melancolic, hipersensibil, de o primejdioasă fragilitate; fetiţa care nu ştie încă la ce servesc literele sesizează cu o extraordinară acuitate urmele trecerii timpului, e obsedată de stările intermediare, nesigure, de instabilitate, de ceea ce bănuieşte a fi lenta dezagregare a vieţii mundane. De mare forţă această amintire:

„Dacă noaptea nu-mi provoca frică, în schimb căderea amurgului mă tulbura profund. (...) Această cenuşă a serii, care acoperea încet pământul, îmi dădea senzaţii de sufocare. O melancolie de neînvins mă făcea să presimt inexplicabilul oricărui sfârşit, al fiecărei morţi.

Şi, pe deasupra, exista mătuşa Netty, care venea uneori să ne vadă. Se spunea că fusese frumoasă în tinereţe, dar acum era bătrână şi urâtă. Se aşeza la pian şi cânta, acompaniindu-se. I se vedeau mâinile, cu unghii şi degete deformate, cântând. Auzeai placa ei dentară cum răsuna, în cadenţă. Îmi zicea, apropiindu-se foarte mult de mine, fiindcă era mioapă, se apropia surâzând larg, cu faţa plină de riduri:

— Tu îmi semeni. Şi eu am fost frumoasă...

Alergam, cu spaimă, să mă privesc în oglindă” 1.

Asemenea timpurii intuiţii dau consistenţa şi forţa literaturii acestei autoare.

Contemporanele Henriettei Yvonne Stahl scriu, adeseori, dintr-o necesitate confesivă, din dorinţa de a se înţelege pe ele însele. Pentru Henriette, confesiunea şi autoscopia reprezintă numai o etapă, o experienţă între altele, scrisul înseamnă o cale de acces către Idee, către problematizarea unor situaţii existenţiale cruciale. Astfel că proza Henriettei Yvonne Stahl are nu doar o dimensiune reflexivă, ci şi o dimensiune spirituală, aceasta din urmă rareori sesizabilă în scrisul autoarelor noastre (interbelice şi nu numai).

V.3.2. *Voica* (1924). Feminitate, maternitate, patriarhalism

La vârsta de optsprezece – nouăsprezece ani, fără

intenţia publicării, fără ambiţia gloriei care îi animă adesea pe adolescenţii talentaţi, însufleţită numai de dorinţa imperioasă de a se exprima, Henriette Yvonne Stahl începe să scrie un roman despre umilitii şi obidiţii existenţei rurale. *Voica* le va plăcea foarte mult lui N. Iorga, lui G. Ibrăileanu[236] ori lui Sadoveanu, uimiţi de luciditatea şi de virtuţile analitice neobişnuite pentru o fată aflată încă la vârsta iluziilor. Această adolescentă foarte fragilă, rămasă repetentă pentru că nu a citit manualele şcolare, se interesează de „problema ţărănească" şi parcurge o bibliografie ce l-ar face puţin invidios, în epocă, pe un student la Istorie. Asta, cu siguranţă, şi pentru că încă din copilărie are ocazia să asiste nestingherită la discuţiile purtate de tatăl său cu N. Iorga, care îi vizitează frecvent. De la primele pagini de literatură pe care le scrie, Henriette e animată, iată, de probleme ce transcend interesul îngust al unei tinere de familie bună de la începutul secolului trecut.

Când, în 1924, ziarul *Dimineaţa* organizează un concurs literar, Henri Stahl depune la redacţie, în numele fiicei, manuscrisul romanului *Voica*. Nu mult după aceea, Sadoveanu, care făcuse parte din juriul de la *Dimineaţa*, descinde – însoţit de Mihail Ralea – în casa familiei Stahl pentru a o felicita pe foarte tânăra scriitoare şi pentru a-i mărturisi că se află într-o încurcătură: cei de la *Dimineaţa* organizaseră concursul mai mult formal, cu scopul nedeclarat de a o sprijini financiar pe Lucia Mantu; or, romanul Henriettei, care merita neîndoielnic să fie premiat, dejuca planul caritabil al prietenilor celei aflate în impas. Desigur că generoasa Henriette renunţă la premiu în favoarea romanului Luciei Mantu, *Cucoana Olimpia*. Cu totul altceva, nu gândul la vreo recompensă, o stimulase să aştearnă pe hârtie povestea Voicăi, o femeie simplă şi inimoasă de la ţară, în casa căreia a locuit câteva luni după război pentru a se întrema după o proaspătă pneumonie.

---

236 Henriette Yvonne Stahl, Martorul eternităţii, Trad. de Viorica D. Ciorbagiu, Prefaţă de Jean Herbert, Ed. Universal Dalsi, Bucureşti, 1995, p. 19 şi urm.

În 1924 Henriette Yvonne Stahl îşi vede publicată această primă carte, mai întâi în foileton, în *Viaţa românească*, apoi în volum (pe cheltuială proprie), la editura Ancora. (Romanul a avut succes de critică1, dar nu şi succes de librărie: din cele 5.000 de exemplare imprimate s-au vândut foarte puţine). Un an mai târziu, *Voica* apare şi la Tipografia Răsăritul – ceea ce face ca romanul să mai rămână o vreme în atenţia criticii[237238]. Pe la începutul anilor '30 cartea este tradusă în franceză şi premiată de revista *La Courte Paille*; după Al Doilea Război Mondial va mai cunoaşte încă trei editări, suferind însă unele modificări conjuncturale.

Voica este, în varianta sa interbelică, un roman de mică întindere, cu un unic fir epic, segmentat în episoade scurte, întrerupte din timp în timp de instantanee din viaţa rurală1. Faptele sunt relatate din perspectiva unui personaj-martor, instanţă asemănătoare, cumva, personajului reflector din proza Hortensiei Papadat-

237 Am găsit în periodicele vremii înjur de douăzeci de articole despre romanul Voica ; s-ar putea să mai fie şi altele. S-au pronunţat: G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, Izabela Sadoveanu, Ion Marin Sadoveanu, Otilia Cazimir, George Baiculescu. Dar şi : T. Ulmu, Al. Bădăuţă, Eugen Constant, I. Berg, Constantin Georgiade, D. Tomescu sau Olimpiu Boitoş.

238P remiile Femina-Văcărescu şi premiată în 1925 de S.S.R., O. C. o acuză violent pe autoarea romanului Voica pentru faptul că ar fi vînătoare de premii şi afirmă că în special juriul Femina acordă distincţii în funcţie de parti pris-uri - vezi articolul „Încep premiile literare", în Adevărul literar si artistic, an VII, nr. 271, duminică, 7 febr. 1926, p. 2. Răspunsul Henriettei Yvonne Stahl nu se lasă aşteptat : „Îmi pare rău că talentul atît de inteligent al d-rei Otilia Cazimir, în literatură, n-a fost secundat în această ocaziune de o cunoaştere a meseriei gazetăreşti. Mai puţină fantezie în chestiuni de informaţii ar fi scutit această discuţie. Concluzia, pentru mine, este că nu numai unele «jurii feminine» lucrează mai mult cu «sentimentul» decît cu inteligenţa" (Adevărul literar si artistic, an VII, nr. 271, duminică, 14 febr. 1926, p. 8).

Bengescu[239240]. Dialogurile – fireşti, verosimile – au o pondere însemnată în economia romanului, fac parte dintr-o naraţiune dramatizată.

De ce plânge Voica? E întrebarea cu care începe romanul. Răspunsul Voicăi ne plasează deja în plină intrigă. Sacadat, printre lacrimi, în felul ei veridic-incoerent, femeia i se confesează domnişoarei de la oraş pe care o găzduieşte în casa-i modestă: bărbatul ei, Dumitru, o alungă. Pentru ce motiv? Voica nu mai e în stare să spună şi domnişoara trebuie să facă singură investigaţii. Voica nu poate avea copii, lucru pe care Dumitru refuză să-l înţeleagă. El vrea să-i aducă în casă un copil ilegitim, conceput cu o „ţigancă” în timpul războiului. Voica se opune cu încrâncenare, temându-se că, dacă bărbatul moare, pământul îi revine copilului bastard, ea rămânând prin urmare pe drumuri. Poveste, după cum se vede, banală; dar interesul ei rezidă în observaţiile/detaliile prin însumarea cărora se configurează o atmosferă familială agitată şi implicit o foarte precisă schiţă a mentalităţii rurale patriarhale1.

Videnia caracteristică a ţăranului, încăpăţânarea, duritatea, amestecate cu o umilinţă când „jucată”, când autentică – în funcţie de împrejurări –, ciudata oscilaţie

---

239 Pompiliu Constantinescu - care precizează totuşi că avem a face cu un „promiţător debut literar”, „delicată anchetă psihologică în viaţa sătească” - e de părere că Voica dezvoltă (şi astfel diluează) „materialul strict al unei nuvele” ; cartea Henriettei Yvonne Stahl nu are, în opinia criticului, „adîn- cimea necesară unui roman”. Vezi Pompiliu Constantinescu, în Sburătorul, an. IV, nr. 1, martie 1926, pp. 7-8.

240 Analogia îi aparţine Elenei Zaharia-Filipaş : „Romanul Voica propune o tehnică naratorială originală pentru epoca respectivă. Voica este contemplată din perspectiva altui personaj, tot o femeie, o domnişoară de la oraş. Gesturile, cuvintele, atitudinile Voicăi se oglindesc în conştiinţa acestei «domnişoare», străină de lumea satului, un «reflector», fără nume şi aproape fără corporalitate. E un «personaj reflector» diferit de senzitiva Mini (romanul Fecioarele despletite nu era la data aceea decît, poate, un proiect latent), o conştiinţă lucidă şi raţională” (Studii de literatură feminină, Ed. Paideia, Bucureşti, 2004, p. 112)'.

între generozitate şi lăcomie achizitivă, între spontaneitatea gestului dezinteresat şi calculul rece (toate aceste atitudini fiind la fel de fireşti) transpar din situaţiile conflictuale excepţional construite – din vorbirea laconică şi aluzivă a personajelor, din replicile simple dar puternice, care îşi ating cu exactitate ţinta. Ţăranii Henriettei Yvonne Stahl se prezintă singuri, direct, netrucat; autoarea îi introduce în scenă şi îi lasă apoi să se desfăşoare, fără a le influenţa „jocul” prin intervenţii tezist-ideologizante, ceea ce e, fără îndoială, o performanţă într-o literatură unde mai răzbat încă ecourile semănătoriste ori poporaniste. Satul Voicăi – „un sat mic, aruncat pe o şosea lăturalnică pe lângă Comana din Vlaşca” – nu se desenează nici în culori idilic-sărbătoreşti, nici în culori sumbre; tânăra prozatoare se fereşte de extreme chiar şi atunci când descrie situaţii dramatice; întregii naraţiuni i se imprimă parcă ceva din calmul atotînţelegător al personajelor, pentru care nedreptăţile şi nenorocirile intră în ordinea firească a lumii, ca şi cataclismele naturii. Şi Voica, şi Dumitru, şi ceilalţi ţărani cu care stă de vorbă „domnişoara de la oraş” ştiu că „nu se poate altfel”, că menirea lor e „să rabde” totul fără revoltă, chiar dacă nu fără durere.

Fondul metalitar e patriarhal; totuşi „formele” indică o uşoară deplasare (după seismul Primului Război Mondial) a satului „tradiţional” înspre altceva sau, altfel zis, indică anumite influenţe – posibil alterante, dar fenomenul e constatat în mod obiectiv – venite dinspre oraş. E o observaţie sociologică de fineţe. Iată, în acest sens, descrierea vestimentaţiei de duminică a fetelor şi femeilor de la ţară, care nu ni se mai înfăţişează în portul convenţional al ţărăncuţelor lui Alecsandri sau ale lui Coşbuc: la horă, fetele nu mai sunt îmbrăcate cu le şi cu fotă – „Toate grozav de văpsite cu hârtie roşie muiată şi frecată pe obraz şi buze. Îmbrăcămintea lor la fel cu cea a mahalagioaicelor bucureştene, cu bluze colorate, garnisite, demodate, cu fuste largi de stambă şi numai salbele bogate aşternute pe piept aminteau de portul ţărănesc”. Urmează însă o precizare: bărbaţii sunt încă „toţi în costum

naţional, alb, distins, curat, lucrat întreg de mână”. Un mod de a spune că schimbarea, fie şi minoră, se produce şi la sat, ca şi la oraş, printr-o iniţiativă feminină. Recitit astăzi, *Voica* e, de fapt, un roman despre condiţia femeii de la sat, nu neapărat un roman despre condiţia ţărănească generică, nuanţă la care comentatorii interbelici s-au dovedit cu desăvârşire opaci.

Privirea lucidă aruncată acestei lumi e în acelaşi timp o privire de estet. Tabloul cât se poate de realist în datele lui esenţiale conţine, bine dozate, armonic distribuite, puternice tuşe expresionaiste. Revin, de pildă, de-a lungul întregului roman motive desprinse dintr-un imaginar stihial. Imaginea focului din vatră sau a ploii cu aparenţe apocaliptice ritmează, prin recurenţa lor, naraţiunea. Voica însăşi – „o ţărancă de vreo trizeci de ani, cu ochi mari, căprii” – pare o fiinţă-stihie sau o zeitate ciudată aşa cum se proiectează, pe fundalul flăcărilor din sobă, într-o secvenţă de maximă anvergură simbolică:

„Voica fierbea mămăliga. Coceni uscaţi fierbeau cu lumină vioaie, dar se şi potoleau repede; iar odată cu flăcările ce aţipeau se auzea cum încetinea şi bolboroseala ceaunului. Repede ea potrivea din nou pe foc un mănunchi de frunze de porumb uscat. Un timp, acopereau de tot focul şi-l întunecau. Nu mai vedeam nici pe Voica, nici lucrările de primprejur, nimic decât ochii pisicii. Apoi, deodată, în convulsii dureroase, frunzele se aprindeau vioi împrăştiind din nou nebunia luminoasă a flăcărilor. Când Voica amesteca mămăliga, rămâneam uimită: sta jos, lua ceaunul de pe pirostrie şi, aşa fierbinte, fără a-i simţi arsura, îl prindea cu tălpile, îl ţinea strâns şi, cu făcăleţul, învârtea iute. Se auzea ritmic zgomotul metalic al brăţărilor ei. Când fierbinţeala o pătrundea, Voica, fâşâind scurt din buze – cu zgomotul apei ce dă în foc – sucea vasul. Şi toate făcute cu graba ce o ai când te încumeţi să ridici cu mâna un tăciune aprins, căzut pe podea” 1.

Imaginea aceasta revine, în diferite variante, în momentele cheie ale acţiunii. În altă secvenţă, Voica seamănă cu „o statuie indiană a vreunui Buddha neclintit,

cioplit în lemn”. Un laitmotiv din acelaşi registru al stihialului este şi „plânsul” Voicăi; în surdină sau zgomotos, liniştit sau patetic, acest plâns s-ar zice că se înalţă deasupra întregului sat, topindu-se într-un nesfârşit geamăt cosmic: „Voica, chircită lângă foc, cântă a jale, fără cuvinte, apoi, fără să curme cântecul, începe să plângă. Umple casa de gemete cântate, dureroase, tărăgănate, nesfârşite”. Cu plânsul Voicăi, de nestăvilit, începe romanul; cu acelaşi plâns, interiorizat şi acceptat de eroină ca o fatalitate, se încheie povestea.

În ediţiile postbelice ale cărţii autoarea a adăugat nu doar, cum se ştie, o continuare pe linie realist-socialistă a poveştii Voicăi – de fapt, un al doilea „volum”, care nu mai are aproape nimic din maniera de construcţie a primului –, ci şi un capitol ce rezolvă altfel conflictul dintre Voica şi Dumitru: în circumstanţe dramatice, în timpul inundaţiilor, Voica e tentată să-l lase pe Ion, copilul nelegitim, să se înece; când însă micuţul, pradă spaimei, o strigă, spunându-i „mamă”, un sentiment matern se deşteaptă brusc în ea, determinând-o să se răzgândească. Ei bine, acest episod nu există în niciuna dintre cele două ediţii interbelice ale romanului (1924, 1925), unde povestea se încheie mult mai abrupt şi unde suspendarea tensiunii e mai degrabă sugerată decât marcată explicit. În varianta interbelică, romanul se sfârşeşte cu o acceptare dedesubtul căreia mocneşte nemulţumirea: Voica se obişnuieşte cu gândul că va trebui să îngrijească un copil străin, dar gândul acesta e unul otrăvit: „O clipă o văzui cum îl strânse mai tare la piept, apoi îşi domoli mişcarea şi mai zise o dată, încet ca o mângâiere: «scârbă!»”. Aceasta e „fotografia” de final a Voicăi – cu copilul intrus pe care îl ţine în braţe, cu un sentiment amestecat de împotrivire şi milă.

Voica îşi resimte sterilitatea ca pe un handicap social şi existenţial. Exclusă din sfera maternităţii, femeia e considerată, în satul ei, o marginală. Asupra sa apasă o anatemă divină şi nimic nu o mai poate reabilita. Chiar munca ei se devalorizează în absenţa copiilor. Când

adoptă, după îndelungi împotriviri, copilul adus de Dumitru, Voica e privită cu reticenţă, cu acea curiozitate cu care e înconjurată o persoană „excentrică”: „Păi, uite... nu-i al meu... şi zău, mă tem că râd femeile de mine. Spun drept. Am fost duminică, ştii, aia trecută, şi s-a adunat lume în jurul meu de parcă aş fi fost ţigan cu ursu învăţat să joace”. În opoziţie cu Voica se conturează un alt profil al femeii urgisite de la ţară. E vorba de femeia împovărată excesiv de maternitate, „sărmana Stoiana”, bolnavă de pe urma prea multelor naşteri şi pe care bărbatul aproape că o lasă să moară ca să nu risipească banii pe la doctor. Plăteşte ca şi Voica, dar în alt mod, „păcatul” de a fi femeie. Pedeapsa ei constă într-o totală pierdere a individualităţii; şirul lung de naşteri înseamnă, pentru Stoiana, o continuă şi progresivă mortificare. Cu naivitate, Stoiana întreabă: „Cum fac cucoanele de la oraş de n-au copii aşa de mulţi ca noi?” Refulat, gândul posibilului avort se insinuează obsesiv în mentalul personajelor feminine ale Henriettei Yvonne Stahl; vom regăsi constant această temă în cărţile autoarei, chiar dacă nu la aceeaşi intensitate pe care o atinge la Hortensia Papadat-Bengescu repulsia (ingenios disimulată) faţă de maternitate1.[241]

Uzând de un destul de bine pus la punct procedeu al insolitării, care îi permite accesul la o viziune obiectivă, distanţată (deşi nu se poate spune că neimplicată) asupra faptelor, autoarea, prin intermediul personajului-narator (cu care seamănă până la cvasi-identificare) reconstituie, din cioburi disparate de oglindă, o realitate sufletească şi socială ce pare stranie. Privită din afară (şi totodată

241 Un demers interpretativ psihanalitic ar putea arăta în ce măsură fobia faţă de maternitate a unor personaje corespunde unei fobii a autoarei înseşi. Întrebată dacă nu regretă că nu a avut copii, scriitoarea mărturiseşte, cu oarecare detaşare: „Vezi, maică, dacă n-am rămas în viaţa mea gravidă, n-am sentimentul ăsta deloc. Mă amuză cînd îi văd pe alţii, dar nu cred că aş fi fost în stare să nasc şi să cresc unul. Eu sînt puternică pe dinăuntru, nu şi pe dinafară. Un copil necesită şi o forţă fizică. Or, eu abia am avut grijă de mine, noroc cu bărbaţii şi cu mama, căci singură nici de mine nu eram în stare să am grijă” (În: Mihaela Cristea, op. cit., p. 52).

empatic), condiţia femeii se înfăţişează cu atât mai veridic şi mai impresionant, cu cât nicio intenţie tendenţioasă nu tulbură simplitatea şi francheţea discursului narativ. Henriette Yvonne Stahl nu este, de altfel, nici acum, în anii ’20, şi nici mai târziu, o feministă. Dar cea dintâi carte a sa poate fi citită ca o încercare de autodefinire, de asumare a unei duble condiţii: de femeie şi de scriitoare. Obsesia dominantă pare a fi, pentru autoarea romanului *Voica*, aceea că, fatalmente, existenţa oricărei femei se leagă – fie şi prin refuz doar, dacă nu prin acceptarea senină ori resemnată a „datului” – de factorul „maternitate”. Privind spre o umanitate feminină oarecum primară, femeia educată îşi regăseşte, ca într-o oglindă deformată, ceva din precaritatea stratului „inferior” al fiinţei sale. În fond, dincolo de inerentele diferenţe, Voica şi citadina delicată pe care o găzduieşte sunt unite prin aceeaşi fatalitate a maternităţii (im) posibile. Căci, înainte de a fi efectul unei discriminări sociale, ne lasă a înţelege romanul Henriettei Yvonne Stahl, povara feminităţii e un dat:

„— De ce n-am fost bărbat! Toate cele bune tot lor. Ce ar face nu-i batjocoreşte nimeni. (...)

O clipă rămâne adânc tăcută, apoi mă întreabă, gânditoare:

— La oraş tot aşa o fi?

— De, Voică, cam tot aşa!

— Zău?... Eu ziceam... Hai să mergem” 1.

Cu o bună intuiţie scriitoricească, tânăra autoare a simţit că acest „Hai să mergem” laconic, abrupt, care nu lasă loc nici unei iluzii, este mai eficient la nivel artistic decât orice teorie feministă, simplificatoare (în spaţiul literar) prin explicitul ei. *Voica* este, de fapt, un roman al implicitului, al sugestiei subtile, învăluite de un uşor, deloc strident lirism. „Domnişoara”, naratoarea romanului *Voica*, definită de o corporalitate difuză, făptură vaporoasă, foarte puţin implicată efectiv în evenimentele propriu-zise, însă puternic ataşată afectiv de lumea pe care o percepe cu acuitate şi cu luciditate, este, în stadiu embrionar, nu alta decât Ana Stavri („maternă” şi sigură de sine) din *între zi*

şi noapte (1942), *Pontiful* (1972) şi *Drum de foc* (1981).[242]

V.3.3. *Intermezzo*: o viaţă trăită efervescent

La puţină vreme de la apariţia romanului *Voica*, Henriette Yvonne Stahl îşi încheie studiile la Conservatorul de Artă Dramatică, făcându-se remarcată în *Instinctul* de Kiestenmäker, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la examenul de absolvire. Deşi cronici entuziaste o prezintă ca pe un nou talent, tânăra nu va deveni actriţă. Ca şi Lucia Demetrius câţiva ani mai târziu, va fi violent respinsă de lumea teatrului întrucât nu vrea să facă niciun compromis; o discuţie cu Ion Minulescu, pe culoarele TNB, o determină să renunţe definitiv la scenă1. Un motiv în plus pentru a-şi lua în serios vocaţia de scriitoare. Chiar dacă până în anii ’30 nu mai publică niciun volum, ea are în această perioadă mai multe proiecte: scrie nuvelele ce vor compune volumul din 1931, *Mătuşa Matilda*, lucrează la romanul *Steaua robilor*, scrie o piesă de teatru, *Plumb*, dramă burgheză onorabilă (astăzi aproape necunoscută – publicată în 1930 în două numere ale revistei *Viaţa românească*) şi – amănunt peste care s-ar cuveni să nu trecem cu uşurinţă – concepe un eseu despre Dostoievski, autorul său preferat, cum declară într-un interviu:

„Fireşte că, pentru a valorifica opera lui, vorbesc despre Proust, Pascal, France, Tolstoi. Nu e critică literară, ci critică psihologică. E critica lui Dostoievski prin prisma cărţilor, şi nu invers. Volumele nu sunt analizate fiecare în parte, ci toate sunt cuprinse într-o idee sintetică (...)

242 Henriette Yvonne Stahl, Voica, ed. cit., p. 124.

”[243][244].

Din păcate, autoarea nu va găsi un editor dispus să-i publice acest eseu nici în România, unde i se atrage atenţia că „nu avem public cititor pentru asemenea studii”, nici în afara ţării. Influenţa dostoievskiană se va resimţi însă din plin în romanele publicate de Henriette Yvonne Stahl în anii ’40 şi mai târziu, după 1965.

Tânăra scriitoare se deschide către experienţe dintre cele mai diferite: în jurul vârstei de treizeci de ani călătoreşte destul de mult – mai ales în Germania şi în Franţa, punându-şi însă în gând să vadă odată şi odată şi America şi Rusia –, încearcă să scrie teatru (fără să persevereze ulterior în această direcţie), îşi propune să intre, ca actriţă, în lumea filmului. Nu face nici film, dar are ocazia să cunoască, în perioada şederii sale la Berlin (la sfârşitul anilor ’20), actori, regizori, scenarişti, un întreg mediu artistic. E o epocă de mare efervescenţă din biografia Henriettei Yvonne Stahl; acum se prefigurează deja, în afară de romanul *Steaua robilor*, alte două construcţii romaneşti a căror elaborare scriitoarea o va amâna totuşi mai mult de un deceniu, *între zi şi noapte* (1942) şi *Marea bucurie* (1947). E totodată epoca în care, revenită în ţară după experienţa berlineză, scriitoarea îl cunoaşte pe Ion Vinea, alături de care va sta vreme de paisprezece ani1.

Chiar dacă trăieşte în miezul vieţii literare, Henriette

---

243 Întrebată de Isaiia Răcăciuni de ce în cei patru ani în care a fost angajata TNB nu a jucat niciodată, scriitoarea răspunde amuzată că de vină sînt Corneliu Moldovanu şi Ion Minulescu : „Pesemne că nu le plăceau concepţiile mele despre raporturile dintre actor şi director. Şi pe urmă, regizorii etc. Portarii n-aveau nici o pretenţie” (vezi Isaiia Răcăciuni, interviul citat). Cinci decenii mai tîrziu, în dialogul cu Mihaela Cristea, scriitoarea se exprimă mai puţin sibilinic, reproducînd vorbele fără perdea pe care i le-a adresat cîndva, „tunător şi direct”, Ion Minulescu (vezi Despre realitatea iluziei..., ed. cit., p. 32 şi urm.).

244 Isaiia Răcăciuni, interviul citat. Numele lui Dostoievski revine în multe alte interviuri acordate de Henriette Yvonne Stahl şi în perioada interbelică şi după război.

Yvonne Stahl nu frecventează cenaclurile, pe care le consideră pretenţioase întruniri mondene. La Zburătorul se duce doar de câteva ori, ceea ce îl intrigă pe E. Lovinescu, determinându-l, poate, să-i rezerve un loc aproape nesemnificativ şi în *Istoria literaturii române contemporane*, dar şi cu alte ocazii[245][246]. O nuvelă citită de autoare la cenaclu (*Prăbuşire*) e etichetată de critic ca „mediocră"; o alta, *La „Bătălia de la Port Arthur*", e „semănătoristă"[247]. În *Agendele* lovinesciene profilul Henriettei Yvonne Stahl, schiţat umoral, e acela al unei femei afectate, distante, „prezumţioase", cu „moravuri teatrale" şi „declaraţii cinice, inoportune". Antipatia e reciprocă, se pare – sporită, în ceea ce o priveşte pe Henriette, şi de prezenţa Hortensiei Papadat-Bengescu[248]

245 „Înaripare a poetică a lui Ion Vinea nu putea fi înlocuită atunci cu nimic. Crea în jurul lui un climat unic. Preferam să-i rabd defectele decît calităţile unui om mediocru. (...) Trebuie să recunosc că aşteptarea lui Ion (...) m-a făcut să scriu, să citesc, să gîndesc adînc. Lîngă un om obişnuit, viaţa mi-ar fi fost mai uşoară şi eu mai frivolă, mai superficială" (În : Mihaela Cristea, op. cit.,p.189 şi urm.).

246 E drept că, atunci cînd apărea Evoluţia prozei literare (1928), volumul IV din Istoria literaturii române contemporane, autoarea nu publicase încă - în volum - altceva decît romanul Voica. Subcapitolul ce-i este consacrat Henriettei Yvonne Stahl în lucrarea cu pricina conţine un foarte scurt rezumat al acestui roman, plus următoarea valorizare : „Operă de debut, după cum se vede şi din caracterul de «jurnal» al romanului şi, deci, cu intervenţia inutilă a scriitoarei, şi din oarecare elemente descriptive fără utilitate epică, Voica arată, totuşi, talent şi prin lipsă de lirism şi prin circumscrierea subiectului la date psihologice". (Vezi şi E. Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane, Vol 2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 118-119) Anumite reticenţe ale criticului faţă de scriitoarea în cauză se datorează, probabil, şi apropierii acesteia de revista Viaţa românească.

247 Totuşi, mai tîrziu, E. Lovinescu notează în Agende, în legătură cu romanul Între zi şi noapte, pe care l-a citit cu viu interes dar despre care nu a mai apucat să scrie : „Citesc în continuare H. Y. Stahl, excelent" ; „Telefonez d-rei Stahl despre cartea ei". Vezi: E. Lovinescu, Sburătorul. Agende literare, Vol. VI, Ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2002, p. 285 şi 286.

248 Henriette Yvonne Stahl nu s-a simţit niciodată flatată de comparaţia cu Hortensia Papadat-Bengescu.

la cenaclu.

Unui intervievator scriitoarea îi declară, pe la mijlocul anilor ’30, pe un ton hotărât şi într-un mod nu lipsit de ambiguitate: „Nu fac parte din nicio grupare literară şi nu am nicio slăbiciune, nicio prietenie faţă de vreun maestru” 1… Patru decenii mai târziu poziţia sa în privinţa servituţilor afilierii la o anume grupare literară rămâne aceeaşi:

„Nu, nu. N-am făcut parte niciodată din niciun cenaclu sau cerc. Am avut întotdeauna oroare de aceste grupări. Eu am scris. Atât. Am scris. Şi dacă nu pot fi suficient de recunoscătoare lui Ibrăileanu pentru atitudinea pe care a avut-o faţă de mine, vreau să spun, faţă de romanul meu *Voica*, pot spune că Lovinescu a avut, din motive care îl privesc, o atitudine «rece» faţă de ceea ce am scris”[249][250].

V.3.4. *Mătuşa Matilda* (1931). Feminităţi decadente

Cele două volume publicate de Henriette Yvonne Stahl în anii ’30, *Mătuşa Matilda* şi *Steaua robilor* marchează – în evoluţia autoarei – o etapă de obsesivă concentrare asupra „sufletului feminin”. Cele patru nuvele ce alcătuiesc volumul din 1931 – *Mătuşa Matilda, Nu poate fi… La „Bătălia de la Port-Arthur”* şi *Prăbuşire* – configurează un univers tematic „feminin”, străbătut de fantasmele iubirii ideale sau ale iubirii înşelate[251]. Autoarea nu mai adoptă, ca în romanul de debut, o atitudine perfect lucidă, sobră, neutră faţă de feminitate, ci

---

249 C. Panaitescu, „Azi ne vorbeşte d-ra Henriette Yvonne Stahl”, în Facla, an. XIV, nr. 1131, 5 nov. 1934, p. 2.

250 Ileana Corbea, Nicolae Florescu, Biografii posibile, Vol. I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

251 „Drame psihologice, rezolvate într-un plan muzical, de sugerări feerice mai mult decît de contingenţe individualizate” - Perpessicius, Menţiuni critice, Vol. IV, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1938, p. 33 ; „MătuşaMatilda (…) este o culegere de nuvele graţioase, de fine analize ale memoriei şi descoperiri în sectorul de umbră şi lumină a trecutului, cu un pronunţat caracter şi femenin şi moldovenesc” - G. Călinescu, „Editori şi cărţi”, în România literară, an. I, nr. 12, 7 mai 1932, p. 2.

o atitudine asumat lirică, pe alocuri cu accente de patetism.

În *Mătuşa Matilda*, piesa de rezistenţă a volumului, perspectiva este a unei adolescente romanţioase care, scotocind prin cufere cu obiecte vechi, îşi imaginează desuete istorii de amor, cu ofiţeri din alte vremuri înveşmântaţi ca de paradă şi încălecând cai negri înspumaţi. Din fericire, nuvela nu rămâne în această zonă a pitorescului pur şi simplu, ci avansează către o reflecţie asupra timpului, asupra bătrâneţii, asupra degradării inexorabile. Liliana, mica eroină melancolică a nuvelei, descoperă într-un pod cu vechituri un pachet de scrisori şi nişte fotografii ce o arată pe bătrâna ei mătuşă în ipostaza unei *femme fatale* – imagine aproape neverosimilă pentru că din frumoasa Matilda de odinioară, cu talia strânsă în rochii cu malacov amplu, n-a mai rămas nicio urmă: locul ei a fost luat de o bătrână gârbovită, atinsă de senilitate. Contrastul e violent – evidenţiat în chip remarcabil de imaginea „morţii” obiectelor: „Rochiile se prăbuşeau la pământ, tăcute, moi, ca zdrenţe inutile şi ridicole care îmbrăcaseră trupul tânăr”; dintr-o ladă veche de lemn „(...) ochii păpuşii răsăriră şi o priviră. Păreau îngrozitor de trişti ochii albaştri de piatră, tristă faţa cu surâsul absolut inutil, faţa penibil de tânără, acolo, în fundul lăzii de rochi moarte”. Din scrisorile găsite într-un scrin prăfuit Liliana reconstituie povestea unei iubiri şi a unei trădări. Sunt scrisori primite de Matilda de la primul ei soţ, delicatul Filip, decedat în închisoare în circumstanţe nelămurite. Liliana nu poate înţelege din ele decât că bărbatul îi reproşează ceva femeii tinere şi orgolioase căreia i se adresează şi de la care nu primeşte întotdeauna un răspuns. E ambiguu reproşul, nu se ştie ce anume putea face Matilda şi n-a făcut, în ce fel şi-ar fi putut scăpa soţul de pedeapsa nemeritată. Scrisorile acestui Filip care jură că e nevinovat alcătuiesc un monolog sentimental („feminin” în substanţa sa), patetic, tragic. Li se adaugă, foarte diferite ca ton, ca atitudine, alte două epistole – deloc sentimentale, de o lapidaritate telegrafică – ale unui

bărbat care îi pretinde Matildei să-şi părăsească soţul. O dramă se lasă citită printre rânduri şi în acelaşi timp o sugestie: poate că Matilda nu e străină de înscenarea care a dus la acuzarea lui Filip şi la otrăvirea acestuia în închisoare. În orice caz, jocul ambiguităţilor este unul dintre punctele forte ale nuvelei.

Din fotografii, scrisori, rochii demodate, încăperi în clarobscur străbătute vag de mirosuri proustiene menite să pună în mişcare memoria involuntară se creează un univers de inefabile intuiţii. Găsim în *Mătuşa Matilda* chiar şi o destul de subtilă „teoretizare” a amintirii, diseminată în scenariul reconstitutiv cvasi-detectivistic pe care îl urmează Liliana:

„Când a deschis uşa podului, un miros specific o prinse de gât. Mirosea a «amintiri». Poate să miroasă a violete, a primăvară, a mucegai, şi poate chiar mirosul să-ţi amintească de ceva, dar mai poate să miroasă pur şi simplu a «amintiri». Căci, înainte de a şti ce se întâmplă înaintea oricărui gând, amintirea e atât de puternică, încât îţi face un suflet aşa cum l-ai mai avut vreodată. După cum eterul dat unui om leşinat îl trezeşte, unele mirosuri deşteaptă în tine un om vechi care a trăit vreodată: un îndrăgostit, un copil, un bolnav” 1.

Altă dată Liliana asociază bomboana „cleioasă” oferită de bătrâna Matilda cu povestea încurcată în care aceasta avusese, poate, un rol însemnat: otrăvirea lui Filip:

„— Nu pot, se înăbuşi Liliana, când vru să o ducă la gură, şi rămase cu o bomboană în mână.[252]

Încet, cleioasă, începu să se topească.

— Mătuşă, şopti Liliana şi simţi că tremură. Te rog, unchiul Filip cum a murit?...”

Ultima frază a nuvelei duce la apogeu echivocul: „Şi Liliana simţi într-adevăr că se topeşte, că moare, că zboară, leşină”.

Intens lirice, dar fără anvergura epică, reflexivă şi, nu în cele din urmă, simbolică a *Mătuşii Matilda*, sunt şi

---

252 Henriette Yvonne Stahl, Mătuşa Matilda, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1931, p. 29 şi urm.

nuvelele *Nu poate fi...1* şi *Prăbuşire*, armonioase construcţii muzicale pe tema iubirii ca întâlnire providenţială ratată. Prima dintre ele este o spovedanie dostoievskiană, un discurs patetic descriind evoluţia fatală a unui sentiment până la paroxismul nebuniei şi al crimei pasionale. Deznodământul e de la început anunţat:

„Nu poate fi suflet omenesc care să rămână rece văzând atâta dragoste şi atâta chin cât a fost în mine. Şi totuşi, ea a putut rămâne, m-a privit străină până la urmă. Până la urmă am întrebat-o blând:

— Crezi că ai putea vreodată să ţii la mine?

— Nu, răspundea ea tremurând, nu...

Am omorât-o”.

Discursul îi aparţine unui tânăr halucinat, căruia i se atribuie – cum se întâmplă frecvent cu personajele masculine ale Henriettei Yvonne Stahl – atitudini în mod cert feminine: posesivitatea exacerbată, trăirea prin reverie, lirismul excesiv, hipersensibilitatea. Eroul nu are nume şi se mişcă într-o lume ale cărei contururi sunt văzute ca în ceaţă, implicat într-un scenariu de coşmar. E redus la un unic aspect al vieţii sale: dragostea devorantă. Nu cunoaşte nici măcar numele femeii de care s-a îndrăgostit; în mintea lui persistă, de fapt, doar amănunte disparate ale acesteia: mâinile lungi, subţiri, albe, ochii neînchipuit de albaştri, statura înaltă, parfumul. Frazarea e poematică, incantatorie1.

Stranie este şi atmosfera din *Prăbuşire*, nuvelă a cărei eroină, de asemenea fără contur şi fără nume, îşi consemnează în pagini febrile de jurnal, timp de o lună, până în clipa când, sinucigându-se, lasă tocul din mână, sentimentele confuze dar nu mai puţin exaltate faţă de un bărbat – sau, mai degrabă, faţă de imaginea fantomatică a acestuia – care o părăsise mai demult. Femeia zăreşte pe balconul casei de vis-à-vis (un imobil cu camere de închiriat, pe unde se perindă chiriaşi nestatornici) un bărbat care, cel puţin aşa i se pare, seamănă izbitor cu amantul pierdut. Bărbatul necunoscut aşază într-un geamantan câteva lucruri, iar femeia se întristează ca în

faţa unei simbolice plecări; când necunoscutul pleacă într-adevăr, ea se simte trădată a doua oară, definitiv.[253]

O nuvelă oarecum atipică pentru acest volum este *La „Bătălia de la Port-Arthur"*, apreciată de comentatorii vremii1 pentru realismul construcţiei şi, întrucâtva desuetă, încadrabilă în categoria acelei proze a compasiunii tipică pentru literatura noastră de dinaintea Primului Război Mondial. Eroina nuvelei, domnişoara Evridichi, este o „floare ofilită" a mahalalei; bolnăvicioasă, lipsită de vioiciune, distonează cu mediul unde trăieşte: o familie de cârciumari care prosperă. Destinul ei nu are nimic ieşit din comun; dimpotrivă – Evridichi trebuie să ispăşească vina de a fi dat naştere unui copil din flori atrage atenţia însă abilitatea autoarei de a face din acest personaj aparent neinteresant un „caz" şi totodată un prilej de reflecţie asupra mecanismelor sociale ale excluderii. În centrul nuvelei stă un personaj colectiv: „lumea" care observă şi dezaprobă în virtutea unor coduri transândividuale patriarhale. E cu adevărat remarcabilă mişcarea haotică, tentaculară din cârciuma grecului Tocle, „Bătălia de la Port-Arthur": muşteriii sunt văzuţi în masă, asemănaţi cu „un animal enorm ce se mişcă într-o frământare lăuntrică continuă, inconştientă; un animal primitiv, monstruos (...) şi fără înţeles, cu o răsuflare caldă şi cu zeci de ochi ce privesc din toate părţile corpului". În jurul maternităţii nedorite a domnişoarei Evridichi se ţese o reţea narativă nesofisticată, însă perfect adecvată cadrului descris şi excelând prin acuitatea observaţiei. Din păcate, Henriette Yvonne Stahl nu va merge decât cu totul incidental pe acest drum al prozei de observaţie, în ciuda evidentei sale disponibilităţi pentru investigarea socialului şi pentru analiza mecanismelor acestuia (disponibilitate probată chiar de la debut), preferând să pătrundă şi în alte zone ale „realităţii", inclusiv în aceea a experienţelor extrasenzoriale. „Realităţii" banale, care i se pare, probabil, o cămaşă prea strâmtă, îi va prefera în general

253 Prototipul eroului din Nupoatefi... este, după afirmaţiile scriitoarei, Belu Zilber.

metafizicul. Ceea ce numim realitate e, de fapt, Iluzie – lasă să se înţeleagă, când nu afirmă tranşant, Henriette Yvonne Stahl.

V.3.5. *Steaua robilor* (1934). Romanul unei derive existenţiale

Iluzia este, în romanul *Steaua robilor*, fundalul pe care se proiectează dramele cotidiene ale personajelor. O întreagă „filosofie” a ecartului dintre faptul real şi percepţia infidelă prinde contur aici, atribuită unei eroine care, dincolo de acuta sa dramă sentimentală, se descoperă la un moment dat implicată într-o – la fel de intimă şi de presantă – problemă de cunoaştere: după penibile tribulaţii sentimentale, ea conştientizează în fine că nefericirea sa e provocată de dificultatea de a ieşi dintr-un joc al aparenţelor, al sistematicei autoiluzionări, de a privi dincolo de imediat şi dincolo de un erotism care, exacerbat, înrobeşte. Calea de urmat este deci, pentru Maria Măneanu, eliberarea de o senzualitate stihială, ceea ce înseamnă (şi) renunţarea la a mai căuta împlinirea în exterior, în obiecte cu existenţă efemeră. Acesta este scenariul căutării existenţiale din *Steaua robilor*, roman de o evidentă cerebralitate, cu o construcţie epică dacă nu chiar „puternică şi masivă”, aşa cum pretinde, exagerând, D. Trost1 într-o elogioasă cronică din *Facla*, în orice caz, atent elaborată, de o coerenţă impecabilă. Unii comentatori ai cărţii s-au arătat excedaţi, ca Ovidiu Papadima, tocmai de această cerebralitate, supărător de „masculină”, şi de această prea atent, prea geometric elaborată construcţie: „Amănuntele însemnate precis, neaşteptate şi totuşi la locul lor, încep să te obosească – un

lux steril al puterilor spiritului”[254][255]. O atare obiecţie este simptomatică pentru prejudecăţile unor comentatori care aşteaptă de la creaţia feminină orice altceva în afară de rigoare, cerebralitate, elaborare sau interes pentru abstract. Conform unei asemenea optici, cartea unei femei e ratată atunci când nu e rezultatul purei spontaneităţi. Din păcate, puţine cărţi ale autoarelor noastre interbelice contrazic în mod hotărât presupoziţia unei „scriituri feminine” ce exclude din principiu cerebralitatea[256]. *Steaua robilor* este una dintre acestea; o recunoaşte Şerban Cioculescu:

„Cel mai mare elogiu ce se poate formula referitor la *Steaua robilor* este demersul aproape masculin al inteligenţei analitice, absenţa feminităţii vibrante, din care îndeobşte scriitoarele îşi fac un titlu de mândrie. Henriette Yvonne Stahl nu face literatură feminină în *Steaua robilor*,

---

254 D. Trost, în Facla, an. XV, nr. 1182, miercuri 9 ianuarie 1935, p. 2: prin „amploarea epică” Steaua robilor „aminteşte de Liviu Rebreanu”, înfăţişîndu-se „ca un ecou feminin al Jarului”. Judecăţi similare formulează Bogdan Amaru în Adevărul, an. XLVII, nr. 15 613, marţi, 4 dec. 1934, p. 5 - de o „unitate perfectă”, romanul realizează „analiza minuţioasă a oamenilor învinşi” -; Dragoş Vrânceanu, în Curentul, an. VIII, nr. 2498, joi, 17 ian. 1935, p. 1-2 - Steaua robilor este „o lucrare robustă” şi „palpitantă” care „dă o senzaţie wagneriană de oboseală şi elevaţie” - şi Septimiu Bucur, în Azi, an. III, nr. 6, iunie 1934, p. 1491-1492, căruia i se pare a observa aici „reminiscenţe din Proust”. Ca şi Voica, Steaua robilor beneficiază de o bună receptare: din nou peste douăzeci de cronici, dintre care majoritatea elogioase.

255 Ovidiu Papadima, în Gândirea, an. XIV, nr. 2, februarie 1935, p. 108-109.

256 Mirat (şi aparent plăcut impresionat) de cerebralitatea acestei cărţi se arată şi Erasm (Petru Manoliu) într-un articol divagant din Credinţa, an III, nr. 345, joi, 24 ian. 1935, p. 4: „Nu am văzut-o niciodată pe această scriitoare şi nici nu vreau să o văd. I-am citit cartea şi m-am înfricoşat. Căci e înspăimîntător de deşteaptă Henriette Yvonne Stahl. E atît de inteligentă încît, în afară de faptul că bate zece romancieri masculini, mă mir cum de a putut suporta făptura ei feminină atîta îngheţ al lucidităţii, atîta venin incandescent al analizei. (...) Cred că femeia aceasta nu are sînge, ci cristal lichid. Şi trebuie să fie urîtă Henriette Yvonne Stahl, căci o femeie inteligentă nu poate fi decît urîtă”.

ci literatură pur şi simplu. Domnia sa expune un caz învecinat psihozelor sexuale, cu o impersonalitate care este aci adevăratul semn al personalităţii” 1.

În *Steaua robilor* este pusă în scenă nu atât *o poveste*, cât *o problemă* – cum poate fi ocolită capcana iluziei. Conflictul se plasează, aşadar, în planul conştiinţei (mai precis: *al unei conştiinţe*), interesul pentru social limitându-se la câteva strict necesare detalii. Tot ce ţine de exterior, de atmosferă, dar şi de atitudinile personajelor este interiorizat, absorbit ca de un vortex de sensibilitatea şi de conştiinţa personajului de prim-plan, Maria Măneanu. Naraţiunea la persoana a treia este numai aparent obiectivă; tot ce se întâmplă trece, de fapt, prin filtrul acestei eroine; „realitatea” (şi aşa problematică a) faptelor e distorsionată de subiectivismul perspectivei unice. Scriitoarea – observă cu îndreptăţire F. Aderca[257] – „a simplificat problema până la datele ei cele mai elementare şi deci cele mai grele pentru romancier: o femeie între bărbaţi, ca femeie”. S-ar putea adăuga: o femeie „înrobită”, stânjenită, limitată şi de propria feminitate, dar şi de presiunea unei masculinităţi agresive.

Materia epică este bine dozată în episoade scurte şi concentrate, structurate – ca şi în Voica într-o manieră teatrală[258]; fiecare capitol devine astfel o scenă semnificativă dintr-o dramă (surprinsă parcă pe o peliculă cinematografică), marcând evoluţia „clasică” a conflictului de la un incipit tensionat la un deznodământ eliberator. Anecdotica e rezumabilă în puţine fraze. Maria, tânăra eroină a romanului, îşi dă seama că nu e iubită de cel căruia i s-a dăruit total şi dintr-un sentiment de revoltă amestecat cu plictiseala acceptă în intimitatea ei fizică doi

---

257 Şerban Cioculescu, Adev\rul, XLIX, nr. 15 661, 1935, p. 1-2.

258 Într-o cronică amplă şi elogioasă (publicată şi în Rampa, an XVIII, nr. 5105, ian. 1935, p. 1 şi în Facla, an XV, nr. 1206, joi, 7 febr. 1935, p.2) Mihail Sebastian aduce în discuţie, între altele, caracterul dramatic (şi dramatizabil) al naraţiunii din Steaua robilor. Iar G. Călinescu remarcă maliţios că „autoarea are predispoziţiuni ignorate pentru teatru” (Adevărul literar şi artistic, an XIII, s. II, nr. 733, duminică, 23 dec. 1934, p. 11-12).

bărbaţi care, altfel, îi sunt indiferenţi, punându-şi în pericol onorabilitatea socială. Dintr-un sentiment al inutilităţii respinge iubirea castă a unui al treilea. Mai târziu, capriciosul Saşa se întoarce la ea dar, eliberată între timp de acest amor-pasiune, Maria nu-l mai recunoaşte pe omul idealizat odinioară – cu care se căsătoreşte totuşi din teamă de singurătate. Căsătoria anostă, lipsită de comuniune, îi aminteşte Mariei de atmosfera familială în care crescuse: atmosferă de mediocritate „burgheză", de zilnică, necesară minciună, de iluzie a stabilitătăţii. Conştientă de vacuitatea unei astfel de existenţe, Maria se desparte definitiv nu numai de Saşa, dar şi de viziunea unui eros trăit la modul stihial. Eroina se converteşte treptat dintr-o fiinţă vulnerabilă într-un „suflet tare", care ştie că eşecul unui amor nu echivalează cu pierderea oricărei raţiuni de a exista1.

Întâmplările din *Steaua robilor* nu sunt, în mod cert, de anvergură; dar anvergură are, în schimb, întregul demers analitic, minuţios şi dens, demers ce dublează traseul exterior nespectaculos al eroinei printr-un scenariu al transfigurării interioare. Într-un comentariu altminteri plin de maliţiozităţi, G. Călinescu îi recunoaşte Henriettei Yvonne Stahl „aptitudini de scrutare a subconştientului"[259260]. Aptitudini ce devin întru totul remarcabile în acele secvenţe care pun în scenă relaţiile dintre părinţi şi copii – mai ales relaţia fiului infantilizat

---

259 Într-un articol altminteri foarte favorabil - în care plasează Steaua robilor sub umbrela unui „nou romantism" specific romanului românesc de după 1920 - Pompiliu Constantinescu formulează nişte rezerve cu privire la Epilogul mai puţin inspirat al cărţii. Trebuie spus că în ediţia princeps romanul se încheia cu încercarea de a se sinucide, după divorţ, încercare zădărnicită de intervenţia doctorului Panu, îndrăgostit platonic, care se iveşte exact la timp, în clipa cînd Maria Măneanu se pregătea să se arunce în Dîmboviţa. „Romanul trebuia sfîrşit (...) pe ecoul dureros, puternic al unui absolut sentimental neatins, degradat de realitate." Receptivă la observaţia criticului, autoarea a eliminat la a doua ediţie - aceea din 1979, de la Ed. Minerva - Epilogul patetic.

260 G. Călinescu, articolul citat.

(Alexandru Velescu – Saşa) cu mama posesivă – sau atitudinea eroinei, la limita devianţei, faţă de propria-i potenţială maternitate. Cu o secvenţă de acest gen, de brusc plonjon în zona abisalului, începe romanul: înaintând haotic pe străzi, copleşită de febra care o face să exagereze apăsarea atmosferei toride, Maria simte că mişcările îi sunt împiedicate de o greutate în plus, prea mare pentru trupul său fragil; din loc în loc se strecoară în text, ca un laitmotiv, propoziţia: „Prin mijlocul şi pântecele Mariei trecu o durere...” Tinerei femei i se pare că trupul care îi arde nutreşte o nouă fiinţă, renegată şi de ea şi de Saşa; în realitate, sarcina e iluzorie, trupul ei ascunde doar vidul, neîmplinirea devenită concretă până la durere. Repulsia eroinei faţă de maternitate se învecinează cu repulsia faţă de o lume a iluziei, unde vitalitatea se poate transforma, în orice clipă, în contrariul său şi unde florile, de pildă, pot sta la fel de bine pe un mormânt şi în odaia unor îndrăgostiţi:

„Tremurând, Maria îl urmă pe Saşa. Trecând din lumina zilei în întunericul capelei, fu orbită. Rămase locului, ca să nu se lovească de oameni, de mort, de Saşa, de altar... Îi era frică. Mirosea dens a flori veştede, a putred. O clipă crezu iar că trăieşte ceva trăit odată. Identitatea era perfectă. Fiecare senzaţie era exactă. (...) Trebuia să se întâmple ceva îngrozitor. Recunoştea fără să-şi poată aminti ce. Era întuneric, florile miroseau înăbuşitor şi Maria resimţea aceeaşi nevoie de a deschide geamurile, de a lăsa aerul să pătrundă, dar cuprinsă de aceeaşi durere ca atunci, stătea nemişcată (...). Apoi îşi aduse aminte – dar de data asta o amintire a gândurilor, nu a senzaţiilor – odaia şi clipa în care se despărţise de Saşa, odaia cu perdelele care făceau întuneric şi florile care îşi înălţau putreziciunea, în ziua ultimei certi” 1.

Analogia din secvenţa citată – ca şi multe altele din cuprinsul romanului – este din păcate prea explicită, o deficienţă a prozei de analiză practicate de Henriette Yvonne Stahl fiind şi dificultatea sau stângăcia trecerii de la descripţia directă a unei anumite stări psihice la

sugerarea ei şi de la clasicul discurs indirect liber la un discurs mai modern, al „fluxului conştiinţei”. Din această perspectivă, Henriette Yvonne Stahl este – şi în *Steaua robilor*, şi în cărţile publicate ulterior – o scriitoare de secol XIX, interesată să traducă iraţionalul într-un discurs de o maximă raţionalitate, să-l descrie şi să-l explice, nu să încerce a-l reproduce pe cât posibil autentic, prin imagini, printr-o tehnică a sugestiei. Acest uşor defazaj a trecut însă neobservat la apariţia cărţii, lucru firesc într-o literatură ea însăşi nesincronă în raport cu proza europeană a momentului.

V.3.6. Modelele livreşti ale unei „conservatoare”.

Influenţa lui Dostoievski

Henriette Yvonne Stahl nu se lasă influenţată nici de proza Virginiei Woolf, nici de cea a lui Faulkner, nici de aceea a lui Joyce sau a oricărui alt inovator al discursului romanesc. Cititoare a lui Proust, încearcă să preia de la acesta sugestia punerii în pagină a memoriei involuntare, fără fineţe însă. Structura sa „clasică” rezistă cu obstinaţie modelor vremii. Persoană emancipată, Henriette Yvonne Stahl este, în ce priveşte literatura, o conservatoare, imună la ispitele sincronismului, dar deloc ostilă faţă de ceea ce înseamnă noutate în literatură. De aceea ea face figură de scriitoare din alt secol, care nu disonează însă în contextul prezentului. Are orgoliul de a scrie în deplină independenţă, adoptând formula care i se potriveşte structural şi punând între paranteze reţete, precepte estetice, principii de creaţie ce i se par exterioare[261262].

Modelul său literar, mărturisit cu vădită implicare afectivă de câte ori se iveşte ocazia, este Dostoievski1.

---

261 Henriette Yvonne Stahl, Steaua robilor, Ed. Adevărul, Bucureşti, 1934, p. ...

262p roprie, ferită de influenţe directe şi mai ales de aceea, atît de lesne descifrabilă, a d-nei Hortensia Papadat-Bengescu care, dimpreună cu domnul Camil Petrescu şi cu lectura lui Proust, au exercitat un prestigiu covîrşitor asupra generaţiei noi de romanciee, din ultimul deceniu” ; scriitoarea „a preferat să treacă drept tradiţionalistă decît să-şi irosească talentul în intervertiri sau decupaje cronologice la modă”.

Aceasta în contextul în care la noi, între cele două războaie, Dostoievski „este receptat ca un mare contemporan, tulburător de nou prin perspectivele ameţitoare deschise de ceea ce s-a numit «metafizica concretă» a romanelor sale”[263][264]. E vorba, fireşte, de „noutatea” greu perisabilă a unui scriitor devenit clasic – la acest gen de noutate e receptivă Henriette Yvonne Stahl, fascinată nu de metamorfozele scriiturii moderne, de achiziţiile „tehnice” ale prozei ultimei jumătăţi de veac, ci de mereu actuala reflecţie asupra omului, de problema Răului, de „scandalul suferinţei umane”.

Citindu-l pe Dostoievski (şi scriind despre el), autoarea se impregnează cu o anume atmosferă, cu o anume tensiune a dezbaterii de idei, cu obsesia unor teme sau tipuri de personaje, dar nu-şi însuşeşte, desigur (deşi încearcă), şi tehnica romanului polifonic – cum nu şi-o însuşesc, de fapt, nici Gib Mihăescu, Dan Petraşincu, Constantin Fântâneru, Ury Benador sau Octav Şuluţiu, influenţaţi într-o măsură mai mică sau mai mare de autorul *Posedaţilor*. Henriette Yvonne Stahl, care îşi afirmă cu superbie dreptul de a scrie în acord cu sine însăşi, nu în acord cu comandamentele estetice ale epocii sale – ceea ce şi face, de altfel –, rezonează totuşi destul de puternic cu sensibilitatea unei anumite părţi a literaturii deceniului patru: literatura experienţei, a neliniştii metafizice, a investigării abisalului. Intersecţia cu o asemenea literatură e marcată chiar de această obsesivă preocupare pentru constelaţia de probleme a operei dostoievskiene. Fie şi indirect, pe filiera lui André Gide sau a existenţialiştilor ruşi (Berdiaev, Florenski, Şestov), Dostoievki e o referinţă importantă pentru tânăra generaţie interbelică (dar nu

---

263 „Geniul lui Dostoievski este atît de violent şi amplu, încît permite să-l asimilezi fără a-l denatura sau măcar imita. Problemele lui pot fi însuşite şi rezolvate de fiecare om care are curajul să le pună cu sinceritate, ca ultimă consecinţă” (Vezi Ileana Corbea, Nicolae Florescu, op. cit.).

264 Dinu Pillat, Dostoievski în conştiinţa literară românească, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 29.

numai pentru aceasta). Într-un articol din 1937 publicat în *Revista Fundaţiilor Regale,* Mihail Sebastián trasează liniile unei comparaţii între mentalitatea „huliganilor” lui Mircea Eliade şi aceea a „demonilor” lui Dostoievski:

„Dacă huliganismul (...) este doar o specie de inaderenţă, de nonconformism, de amoralitate, de disperare, atunci el nu e departe de spiritul posedat al eroilor lui Dostoievski. Mă tem de altfel că această apropiere nu este numai de ordin literar şi că tânăra noastră generaţie – aşa de patetică, aşa de fulminantă – datorează *Posedaţilor* mai mult decât un vocabular preferat. Anumită problematică recent afirmată cu violenţă, anumit mesianism politic găsesc texte tulburător corespunzătoare în Dostoievski” 1.

(„Nietzsche, Dostoievski, Unamuno, Papini sunt *par excellence* modelele «experienţialiştilor» români”, notează în altă parte acelaşi Mihail Sebastián[265266]).

Prin romanele *între zi şi noapte* şi *Marea bucurie*, cărţi de maturitate, elaborate pe parcursul unui deceniu şi ceva, Henriette Yvonne Stahl se defineşte în mod clar – poate mai clar decât autorii citaţi puţin mai înainte – ca o remarcabilă reprezentantă a dostoievskianismului în literatura română. Trimiteri la posibile influenţe dostoievskiene s-au făcut, de-a lungul timpului, în mai multe dintre analizele consacrate autoarei[267], dar comentatorii nu au insistat suficient asupra acestui aspect, dostoievskianismul Henriettei Yvonne Stahl fiind văzut mai degrabă ca o referinţă între altele şi ca o contaminare neprogramatică decât ca o opţiune fermă, constantă, obstinată – cum şi e, de fapt – pentru o viziune şi pentru o poetică. Scriitoarea nu e amintită nici măcar în trecere în

---

265 Mihail Sebastian, „Notă la Posedaţii”, în Revista Fundaţiilor Regale, an. IV, nr. 9, septembrie 1937, pp. 679-683.

266 Idem, „Document, critică şi actualitate”, în Azi, an I, nr. 1, martie 1932, p. 81-82.

267 Vezi Nicolae Balotă, în România literară, an III, nr. 14, aprilie 1971, p. 14 ; dar şi Ov. S. Crohmălniceanu, Literatura română între cele două războaie mondiale, Vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.

eseul lui Dinu Pillat, *Dostoievski în conştiinţa literară românească* – omisiune dificil de justificat.

V.3.7. *Între zi şi noapte* (1942). Privind dinspre *Fraţii Karamazov*: Răul ca experienţă esenţială

Etichetat şi la apariţie şi mai târziu ca „sentimental” – deşi în general bine primit de critică –, romanul *între zi şi noapte* este o carte despre Rău, despre păcat, vinovăţie, damnare, despre iniţierea întru suferinţă, despre compasiune şi solidaritate. Aici nu este vorba de sentimentalism, ci de punerea în scenă a unor trăiri de intensitate aproape mistică. Adolescenta Ana Stavri, întruchipare a inocenţei şi a devoţiunii (abstracte într-o primă etapă) faţă de o umanitate copleşită de suferinţă, ia contact cu o realitate a urâtului, a nedreptăţii, a maleficului care o obligă să-şi transcendă condiţia de fiinţă contemplativă, de spectator aflat în afara jocului, şi să participe ea însăşi la contradictoriul spectacol al lumii. Eroina e varianta feminină a lui Alioşa Karamazov mai degrabă decât o Aglaia Epantşkin sau o Katia Ivanovna – cu care o compară Ov. S. Crohmălniceanu. „Călugăriţă albă”, ea trebuie să demonstreze că poate să-şi păstreze puritatea, să rămână imună la Rău nu retrăgându-se din lume, ci amestecându-se printre oamenii pervertiţi – şi, mai mult, nu dispreţuindu-i pe aceştia, ci încercând să-i înţeleagă şi să-i ajute, conştientă că are, în plan metafizic, o responsabilitate pentru tot ceea ce se întâmplă în jurul său. „Suntem răspunzători pentru tot”, această propoziţie obsedantă din *Fraţii Karamazov* ar putea fi şi mottoul romanului *între zi* şi *noapte*.

Într-un articol condescendent publicat în *Vremea*, Pompiliu Constantinescu1 plasează acest roman al Henriettei Yvonne Stahl sub semnul „căutării fericirii”, temă invariabilă – consideră criticul – a literaturii feminine: Ana Stavri „îşi sublimează erotismul şi nevoia de fericire într-o iubire chinuitoare, copleşitoare pentru o semenă”. Interpretare hazardată ce neagă tocmai unul dintre meritele importante ale cărţii, anume anvergura problematicii – transgresarea monotonului lamento

sentimental în direcţia unei reflecţii asupra condiţiei umane. Nu e lipsită de o oarecare vulgaritate nici presupunerea (formulată de acelaşi critic citat) că entuziasmul umanitarist al eroinei, elanurile sale spre desăvârşire spirituală ar ascunde, în realitate, la modul freudian, simptomele unei banale crize adolescentine, energii erotice neconsumate. Prietenia Anei pentru Marta Vrânceni[268] ar trăda, astfel, „o suspectă confuzie a simţurilor şi a sensibilităţii”. De fapt, scurtul episod al tentaţiei lesbiene – la care face aluzie Pompiliu Constantinescu –, nu este decât o etapă într-un scenariu iniţiatic în a cărui logică sunt incluse, în chip firesc, variate ipostaze ale confruntării cu răul. Mai mult decât un roman al „educaţiei sentimentale”, *între zi şi noapte* este o naraţiune a iniţierii metafizice, rezultat al unor preocupări prea puţin consonante, e adevărat, cu imaginea-clişeu a femeii scriitoare. Faptul că aspiraţiile mistice şi interogaţiile esenţiale – De ce suferă nevinovaţii? Cum se explică aparenta atotputernicie a Răului? – sunt atribuite unor personaje feminine a putut părea insolit şi totodată neverosimil la începutul anilor ’40. „Ana Stavri nu e deloc o fiinţă excepţională; cum se poate dezlega deci, în spiritul ei, nodul gordian al existenţei?” – se arată sceptic Dan Petraşincu[269].

Abia cu ocazia reeditărilor postbelice comentatorii încep să accepte firescul unei asemenea situaţii epice, scoţând relaţia dintre inocenta Ana şi pervertita Marta din contextul pitorescului anecdotic, sărac în implicaţii simbolice şi livreşti notabile. Ion Negoiţescu, de pildă, prefaţând ediţia din 1968 a romanului, avansează ipoteza unei posibile corespondenţe cu un poem al romanticului Coleridge, *Christabel*, unde

„Cele două personaje (...), femeia rea şi femeia bună, sunt două principii care se înfruntă în mod curios în

268 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, an XIV, nr. 635, duminică, 25 ian. 1942,
p. 9

269 Dan Petraşincu, în Via]a, an. II, nr. 293, vineri, 23 ian. 1942, p. 2.

vederea reconcilierii binelui cu răul (a cerului cu infernul în sânul armoniei universale – idee preluată de Coleridge de la Böhme şi Swedenborg): Géraldine, întrupare a unui duh infernal, o vrăjeşte pe inocenta Christabel, încât aceasta e fascinată de nefasta ei prietenă...” 1

Aceste consideraţii (ce stabilesc o corespondenţă, nu o influenţă directă) definesc foarte bine natura conflictului din *între zi şi noapte*. În treacăt fie spus, scriitoarea trăieşte, în lunga perioadă a redactării romanului, într-o dispoziţie de mare entuziasm faţă de scrierile misticilor, ale esotericilor şi ocultiştilor. Îi frecventează pe Böhme şi pe Swedenborg, pe René Guénon şi pe Rudolf Steiner[270][271]. Lecturi ce se adaugă – în perfect acord – obstinatelor reveniri la Dostoievski.

Marta Vrânceni (redenumită – în toate ediţiile ulterioare ale romanului – Zoe Mihalcea-Vrânceanu) este o victimă a răului ce guvernează fatal existentul. Demonismul fascinatoriu al personajului ţine de o viziune decadentă comună mai multora dintre prozatoarele noastre interbelice, de la Hortensia Papadat-Bengescu la Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius, Sorana Gurian ori Sanda Movilă. Între romanul din 1935 al acesteia din urmă, *Desfiguraţii*, şi romanul între zi *şi noapte* (publicat în 1942) există câteva similitudini ce nu pot fi puse, cred, pe seama unei simple coincidenţe: similitudini nu la nivelul scriiturii sau al construcţiei romaneşti, dar la acela al configurării unei atmosfere de estetism decadent şi – aici intervine un curios paralelism – până la un punct chiar la nivelul subiectului. Cuplul Ana Stavri-Marta Vrânceni reeditează relaţia dintre Ada Adrescu şi Millya Brâncuşi, cu menţiunea, totuşi, că antinomia e mai puternic marcată în romanul Henriettei Yvonne Stahl. Şi Marta şi Millya, tinere blazate, vieţuind într-un decor *fin de siècle* şi inspirând mirosul sufocant al florilor fanate, urmează

---

270 Ion Negoiţescu, Prefaţă la Între zi şi noapte, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. VI-VII.

271 După mărturisirile scriitoarei, aceste lecturi i-ar fi fost recomandate de Ion Vinea.

acelaşi traseu autodistructiv, al simţurilor exacerbate şi al lucidităţii anulate prin morfină; ambele sfârşesc într-un tragic anonimat, pe masa de disecţie a studenţilor de la Medicină. De cealaltă parte, şi Ana şi Ada, adolescente animate de elanuri mistice, asistă neputincioase la (şi, simultan, se iniţiază prin) spectacolul mizeriei umane. Cu deosebirea că, în *Desfiguraţii*, Ada Adrescu nu rămâne până la capăt o inocentă. Asemănările de situaţie sunt frapante[272]. Acolo, însă, unde nu izbuteşte Sanda Movilă – pentru că lasă nemotivate anumite opţiuni ale personajelor – izbuteşte autoarea romanului *între zi şi noapte*, al cărei atu decisiv este abilitatea de a construi solid, realist, de a da personajelor şi mai mult relief şi o mai mare adâncime.

Epoca în care e plasată iniţiatica întâlnire a Anei Stavri cu Marta Vrânceni – ultimii doi ani ai Primului Război Mondial – delimitează un spaţiu al intervalului, al provizoratului, al unui crepuscul permanentizat1 (întrucât „Timpul trecea atât de greu încât părea nemişcat”). De altfel, titlul romanului s-ar cuveni interpretat nu atât (sau nu doar) din perspectiva unei marcate opoziţii (între raţiune şi simţire, între bine şi rău ş.a.m.d.), cât ca o trimitere la acest topos al intermediarului şi al echivocului al cărui potenţial simbolic e intuit de autoare încă de timpuriu – am citat deja o amintire consemnată în *Martorul eternităţii*, care începe cu remarca: „Dacă noaptea nu-mi provoca frică, în schimb căderea amurgului mă tulbura profund...” Se conturează, în acest roman, o atmosferă de iminentă apocalipsă. Autoarea fixează cu subtilitate destinele crepusculare ale eroilor săi pe fundalul unui tablou „decadent” mai amplu ce surprinde agonia unei întregi lumi: toate „desfigurările”, toate monstruozităţile comise sau suferite de personaje se varsă în marea monstruozitate a războiului, toate cazurile individuale de alienare psihică îşi au un corespondent în nebunia colectivă. În Bucureştiul pe care îl străbate cu

---

272 Se păstrează chiar şi aluzia la natura echivocă - la un moment dat - a relaţiei dintre cele două adolescente. A se (re)vedea capitolul despre Sanda Movilă.

paşi plictisiţi sau precipitaţi Ana Stavri viaţa e ritmată de alarmele antiaeriene şi de acordurile marşurilor mortuare:

„De departe dinspre Cotroceni, plecat din spitale sărace, militare, din margine de oraş, sosea marşul funebru care ducea soldaţii morţi. Goarna se auzea la început atât de stinsă, din atât de largi depărtări, învăluită, împiedicată de perdeaua deasă de fulgi de zăpadă, încât cântecul putea fi confundat cu un gând. Putea să fie sau să nu fie. Putea să fi murit cineva sau să nu fi murit".

Oraşul aflat sub teroarea războiului, oamenii obosiţi şi suspicioşi, diferitele secvenţe de viaţă cotidiană se desenează pregnant, în pasaje descriptive succinte, insinuate abil în pasta naraţiunii. Două-trei linii trasate nervos, două-trei observaţii ce merg direct la esenţial se dovedesc suficiente pentru configurarea convingătoare a unui cadru. Concisă, descripţia apelează adesea la sugestie, ca în scurtul pasaj citat mai înainte, unde fixarea celor câteva linii ale peisajului ajunge să se confunde echivoc cu notarea unei nelămurite stări de spirit: exterioritatea peisajului şi interioritatea conştiinţei fuzionează, fără ca autoarea să recurgă în acest scop la tehnici introspective alambicate.[273]

Deşi afirmă că „subiectul într-o carte are valoarea cancanului în viaţa de toate zilele" 1, autoarea romanului *Între zi şi noapte* nu pare să dispreţuiască pitorescul unei epici dense şi dinamice. Dimpotrivă, merge până acolo încât valorifică anumite structuri ale romanului popular (ceea ce face şi modelul său, Dostoievski – desigur, la un cu totul alt nivel): construieşte o intrigă detectivistică – dozează misterul, pregăteşte suspansul –, pune în scenă situaţii „senzaţionale", imaginează decoruri tenebroase;

---

273 Dan Petraşincu se referea la „o viziune lunatecă a unei lumi de sfîrşit de eră" ; iar Nicolae Balotă, la „o atmosferă fin de siècle, pe alocuri foarte marcată" : „Printre altele, tămîia, săpunurile, esenţele scumpe din mansarda Zoei sînt unul din simptomele acestei atmosfere «decadente». (...) Literar, opera e înrudită cu acele proiecţii romaneşti care uneau voinţa de cruzime a naturalismului şi complacerea în demonismele unei spiritualităţi oculte, cu romanele lui Huysmans şi Barbey d' Aurevilly". A se vedea cele două articole citate.

totodată îngroaşă anumite linii, împingându-şi eroii spre gesturi disperate, spre ratări spectaculoase, spre demenţă sau sinucidere. Poate nu e lipsit de relevanţă amănuntul că aproximativ în aceeaşi perioadă în care scrie *între zi şi noapte* Henriette Yvonne Stahl traduce *Misterele Parisului*.

Biografia Martei Vrânceni, straniu vlăstar al unei familii de burghezi taraţi, se dezvăluie indirect, fragmentar, reconstituită graţie demersului aproape detectivistic al Anei Stavri. (E vorba, în termenii lui Şerban Cioculescu, de un „detectivism psihologic”.) Adolescenta cu profil de Ioana d’Arc bănuieşte dincolo de extravaganţele prietenei sale un secret inavuabil şi se iluzionează că, descoperindu-l, ar putea împiedica o nenorocire. Oricât s-ar zbate însă, ei nu-i este dat să fie altceva decât un martor, plin de compasiune, al unei tragedii. Contemplativa Ana Stavri – pe care o vom întâlni, la alte vârste, şi în romanele *Pontiful* şi *Drum de foc* – este, cu toate acestea, o aleasă; rolul ei e să caute, să înţeleagă şi, în cele din urmă, *să scrie*: despre război, despre Marta Vrânceni, despre „iubirea perfectă pentru toţi oamenii”. Alter-ego auctorial, ea este, cum ne-ar îndreptăţi să credem unele sugestii metatextuale, însăşi vocea care narează „senzaţionala” coborâre în Infern din *între zi şi noapte*. Poetă a reveriilor cvasi-simboliste, la vremea întâlnirii cu Marta – câteva poeme fiind inserate chiar în corpul naraţiunii –, Ana Stavri se pregăteşte, la sfârşitul romanului, să devină scriitoare completă; iniţierea sa întru cunoaşterea oamenilor este astfel dublată de o iniţiere întru scris, întru literatură. Tema „scriitorului” – sau, mai bine zis, a Scriitoarei – se insinuează discret în majoritatea cărţilor Henriette Yvonne Stahl, începând chiar cu *Voica*.

Livrescul infuzează – însă nu în exces – paginile romanului, fiind trădat de atmosfera decadentă, de referinţele adesea explicite la autori precum Oscar Wilde, Poe, Baudelaire, Huysmans sau Barbey d’Aurevilly – dar şi, într-un alt plan, de constantele aluzii dostoievskiene –, de decoruri sau de gesturi ce amintesc excesele unui romantism tenebros. Casa familiei Vrânceni, cu arhitectura

sa eteroclită – amestec de somptuozitate şi de meschinărie –, cu aerul ei „trist şi dement”, aparţine unui imaginar gotic; multele-i încăperi, dispuse după o logică aiuritoare, comunicând prin coridoare tortuoase şi intrări ce par uneori secrete, configurează un labirint1. Invitată pentru prima dată în casa prietenei sale, Ana Stavri are „desluşita impresie că a intrat într-o casă de nebuni”: sună şi nu-i răspunde nimeni, intră pe o uşă dosnică şi străbate tot felul de dependinţe ce se învecinează, uluitor, cu saloane care par să fi fost odată luxoase, o linişte de moarte, în acord cu o deconcertantă dezordine, o împresoară din toate părţile. Odaia Martei – pe care Ana o găseşte după îndelungi rătăciri şi după întâlnirea cu un tânăr dement şi cu o femeie ai cărei ochi „imenşi, negri, congestionaţi, aveau luciri de cărbuni aprinşi” (nimeni alţii decât fratele şi mama prietenei) – e ascunsă într-un

„Pod imens, adevărat labirint de spaţii întortocheate în jurul coşurilor sobelor casei, într-o învălmăşeală uimitoare de mobile vechi: cufere de paie, găleţi, lămpi, mulţime de mese, sute de scaune prăfuite, pânze de păianjeni. Un pod cum numai în vis poţi imagina. Un pod în care părea că fusese un banchet de stafii, un pod unde se înfăptuise o judecată cu sânge şi moarte. Un pod făcut pentru a ascunde şi creşte crima în el”[274][275].

Lunatică, amfitrioana – înveşmântată (simbolic) în mătase neagră – se mişcă parcă în transă: „Pasul lent trăda o plictiseală atât de intensă (...). Privirea verde, somnambulică, părea oarbă în trăsăturile împietrite ale obrazului”. Secvenţă narativă remarcabilă ce pregăteşte intrarea în scenă a unor personaje mai puţin obişnuite, desprinse la rândul lor de pe o peliculă gotic-decadentă:

---

274 Multă vreme (de prin anii '30, de cînd a început să scrie povestea Martei Vrînceni) autoarea a declarat că noul său roman se va numi Labirint - „pentru că, în ţesătura încîlcită a acelor fapte şi destine, te pierzi, te buimăceşti. Nu ştii parcă de unde s-o începi, unde s-o sfîrşeşti şi, la un moment dat, îţi face impresia că te-ai rătăcit, ai pierdut firul, că-ţi pierzi capul (...)” (vezi Valer Donea, interviul citat).

275 Henriette Yvonne Stahl, Între zi si noapte, Ed. Contemporană, Bucureşti, 1942, p. ...

Traian, fratele retardat al Martei; vulgara Elena Vrânceni, şi ea la limita normalităţii psihice; tatăl eroinei, Dumitru Vrânceni, om de extracţie joasă ajuns, prin manevre politice, la o suspectă prosperitate – proprietar de restaurante şi de hoteluri în staţiuni balneare, personaj grobian servit însă de „lachei cu mănuşi albe” Sică Constantinescu „Invalidul”, o rudă mai îndepărtată a familiei, om „însemnat” – are un braţ mai scurt decât celălalt –, amant grotesc al Elenei Vrânceni; uscăţivul Adrian Iuga, personaj dostoievskian, care o ispiteşte pe Marta să consume morfină, răzbunându-şi în felul acesta fratele amăgit sentimental; sau boemul Matei Banea, aristocrat în mizerie, dominat de impulsuri autodistructive. Toţi aceştia, împreună cu alte câteva figuri groteşti de plan secund, alcătuiesc o redutabilă galerie de monştri, comparabilă cu clanurile cvasi-teratologice din *Ciclul Hallipilor* sau din *Enigma Otiliei*. Îi vedem evoluând în secvenţe excelent dramatizate, în decorul funambulesc al casei Vrânceni.

În mijlocul tuturor acestor personaje Marta e o prezenţă aproape neverosimilă; ţinuta distinsă, acuta sensibilitate, cultura o recomandă ca pe o aristocrată. Printre jalnice figuri de panopticum, ea e o siluetă autentic tragică, o damnată – un personaj care, deşi alcătuit din numeroase elemente livreşti, nu devine prin aceasta mai puţin viu, mai puţin memorabil. Marta face parte din specia nihiliştilor dostoievskieni care, trecuţi prin experienţe-şoc şi dezabuzaţi, predică o morală a sistematicei suspiciuni şi a urii, a (auto) anihilării eliberatoare:

„Nu mă contrazic (…), ci demonstrz că orice poate fi susţinut. Că logica este un instrument, nu o dovadă a adevărului. Adevăr nu există”; „Înţelegi, îi urăsc pe toţi, pe toţi. Când li se întâmplă lucruri rele, catastrofale, înţeleg că le merită. Ei le creează, ei le pun la cale”;

„Oftica, înecul, morfina sunt de obicei morţile oamenilor obosiţi. Să te duci la gară să te azvârli în faţa trenului, să încarci revolverul sau să ungi frânghia cu

săpun, morţile disperaţilor plini încă de temperament nesatisfăcut (...) Altă dată am să-ţi vorbesc mai cu deamănuntul despre aceste lucruri. Dacă vrei, un studiu asupra sinuciderilor...”

Din asemenea precepte se compune „pedagogia” în care Marta o iniţiază, fără menajamente, pe prietena ei inocentă.

Pentru Ana Stavri, întâlnirea cu demonica Marta, cea cu obraz „de ivoriu transparent” şi cu privire „supranaturală”, înseamnă ocazia de a se autoexamina într-o oglindă neconcesivă: „... să nu-ţi închipui că tu eşti altfel decât toţi ceilalţi. Ai în tine toate slăbiciunile lor, cu altă orânduire, dar toate cuvintele şi toate sentimentele în dosul cărora îşi ascund adevăratele lor motive care îi fac să trăiască. Pentru ce mă priveşti aşa speriată dacă nu este adevărat?” Provocarea aceasta, cu totul inconfortabilă, o determină pe Ana să se întrebe dacă nu cumva prietena sa „era tocmai din acei oameni care avuseseră puterea să gândească «tot»”. Marta nu e, fireşte, chiar un Ivan Karamazov, dar dacă nu se ridică, precum personajul numit, la înălţimea unei „teoretizări” a Răului, asta se întâmplă şi pentru că, ea însăşi victimă a unei imense nedreptăţi, nu mai poate încerca nici măcar satisfacţia gratuită a abstractizării. Trauma suferită e mult prea puternică, imposibil de sublimat. Mai mult, răul suferit devine pentru Marta Vrânceni un tabu, după cum un tabu este pentru ea, după toate aparenţele, orice privire autoscopică. Eroina îşi interzice vreme îndelungată să vorbească despre sine, pentru că retrăirea prin povestire a traumei ar fi greu de suportat. Reticenţa sa confesivă ar putea fi pusă în relaţie cu absenţa din cadru a unui anumit obiect: oglinda. Ori de câte ori apare în roman, oglinda găzduieşte doar imaginea Anei Stavri, niciodată pe aceea a Martei: efortul cunoaşterii se asociază cu cea dintâi, străduinţa de a uita amănunte traumatizante îi este atribuită celeilalte. Odaia Martei (şi aceea din casa părinţilor, şi aceea unde o adăposteşte la un moment dat o rudă modestă de la mahala) e descrisă întotdeauna în

detaliu, de la mobilierul mai mult sau mai puţin improvizat până la măruntele obiecte cosmetice, însă niciodată ochiul naratorului nu înregistrează aici prezenţa vreunei oglinzi. S-ar zice că fragila, „transparenta” Marta este ea însăşi un substitut de oglindă, care captează în fiinţa ei imaginile unei lumi dezechilibrate. Lucidă, constrânsă a trăi din copilărie în intimitatea răului, ea acumulează în timp cantităţi considerabile de otravă, până în punctul în care, limita psihică fiind după [ită! ţi reneagă luciditatea! ţi interzice să privească în urmă, cufundându-se în paradisul artificial al morfinei.

Abuzată în copilărie de propriul tată, internată câţiva ani mai târziu într-un sanatoriu din străinătate, cu concursul unei mame la fel de monstruoase, Marta încearcă totu’ ţi să se redreseze, să iasă din condiţia de damnată. De fiecare dată însă i se pun piedici: şi atunci când vrea să urmeze o carieră muzicală, pentru care pare excepţional dotată, ţi atunci când se agaţă cu disperare de prietenia Anei, ţi atunci când îl întâlneşte pe André de Bozas, ofiţer francez în trecere prin Bucureşti, logodnicul ideal – alungat în urma unui denunţ al influentului Dumitru Vrânceni. Când tensiunea interioară atinge paroxismul, Marta respinge viaţa conştientă; întoarcerea acasă a tatălui plecat în război şi năruirea ultimelor iluzii o determină să opteze pentru o sinucidere lentă, chinuitoare: dependentă de morfină, îşi vinde, după moratea părinţilor, cele din urmă bunuri spre a-şi căpăta raţia zilnică de halucinaţie. Casa blestemată a Vrâncenilor intră, aproape ilicit, în posesia lui Sică Constantinescu Invalidul, în timp ce Marta, ajunsă pe cea din urmă treaptă a mizeriei (ca Lucu Silion în romanul lui Ion Vinea), hălăduieşte printr-un Bucureşti postbelic ostil: cântă într-o cârciumă de mahala, împrumută bani şi uneori chiar fură ca să-şi poată cumpăra morfină – ajutată de altruista sa prietenă care, conştientă de imposibilitatea vindecării, nu-şi mai propune decât să-i prelungească viaţa cu două-trei luni, achiziţionându-i la preţuri de speculă drogul. De la o pagină la alta mai alertă, mai dramatică, acţiunea culminează cu o (nouă) scenă în

registru gotic: la câtva timp de la moartea prietenei, rătăcind prin Facultatea de Medicină în căutarea unui anumit doctor, Ana Stavri pătrunde din întâmplare într-o sală de cursuri pustie unde îi atrage atenţia „un schelet gracil, cu umeri largi şi şolduri înguste... capul cu orbitele mari, foarte mari”, imagine ce îi dă încă o dată ocazia să mediteze asupra fatalei friabilităţi umane, dar în acelaşi timp îi intermediază – punct în care ieşim de pe teritoriul prozei „realiste” – pătrunderea într-o altă dimensiune ontologică. Insinuată foarte vag de câteva ori pe parcursul romanului, ipoteza unei revelaţii metapsihice dobândeşte contur la capătul tribulaţiilor Martei Vrânceni şi ale Anei Stavri1. Autoarea o va relua, cu mai multă îndrăzneală, odată cu *Pontiful* şi *Drum de foc*.

V.3.8. *Marea bucurie* (1947). Metafizica prinţului Mîşkin

Una dintre cele mai puţin discutate cărţi ale Henriettei Yvonne Stahl este romanul din 1947, *Marea bucurie*[276][277], dostoievskian atât prin ideaţie cât şi – spre deosebire *de între zi şi noapte* – prin intenţia de abordare a unui discurs polifonic. Avem de-a face cu un roman-dezbatere, construit pe o varietate de teme între care: iubirea mistică pentru o umanitate generică, existenţa la limita nebuniei sau condiţia de „idiot” dostoievskian a artistului. *Marea bucurie* îşi are originea în experienţa celor doi ani petrecuţi de scriitoare la Berlin (prin 1929 – 1931), unde ia contact cu un grup de actori ruşi refugiaţi

---

276 În dialogul cu Mihaela Cristea, autoarea afirmă că a intenţionat să descrie în ultimele pagini ale romanului din 1942 „o stare trăită de mine, de supra- conştienţă, (...) de aşa-zisă «răpire», dc extaz deci, în sanscrită «samadhi»” (Mihaela Cristea, op. cit., p. 135).

277 S-a scris foarte puţin despre acest roman nu numai la momentul apariţiei sale - neprielnic pentru literatură, în general -, dar şi mai tîrziu ; mare parte dintre romanele apărute în anii '40, şi mai ales în perioada 1944-1948, s-au dovedit mai greu recuperabile, chiar dacă nu conţin compromisuri ideologice. În 1947 au scris despre Marea bucurie Isaiia Răcăciuni (Libertatea,anIV,nr. 765, p. 2), Al. Philippide (Semnalul, anX, nr. 1531, p. 1 şi 2), Al Piru (Naţiunea, an II, nr. 313, p. 2) şi Ovidiu Constantinescu (Dreptatea nou\, an III, nr. 533, p. 2).

în Occident după Revoluţia din 1917. Între aceştia, regizorul Dimitrie Monko – renumit în epocă şi datorită asemănării cu Ivan Mojukin – este prototipul personajului central din *Marea bucurie*, Petre Ossendovski (devenit, odată cu a treia ediţie a romanului, Petre Cristian[278]). Împreună cu Monko – de care o leagă, după propriile-i mărturisiri, şi o poveste amoroasă – Henriette scrie (în limba franceză) o piesă de teatru, *Pensionat Mademoiselle Schultze* (tradusă ulterior în germană şi în rusă), ce conţine conflictul romanului din 1947 şi, fireşte, acea atmosferă berlineză de care autoarea s-a eliberat cu dificultate.

Experienţa, chiar dacă modestă, de dramaturg, de actriţă şi, în ultimă instanţă, de frecventatoare a lumii teatrului şi-a pus neîndoielnic amprenta asupra scrisului Henriettei Yvonne Stahl. Apetenţa sa pentru structurarea dramatică a naraţiunii, evidentă încă de la debut, atrage atenţia cu deosebire în romanele *între zi şi noapte* şi *Marea bucurie* – susceptibile de a fi transformate în scenariu de film sau de teatru. Ceea ce reprezintă un argument în plus că Henriette Yvonne Stahl este „mai dostoievskiană” decât alţi prozatori români interbelici. Ea ştie (cum nu ştiu „dostoievskienii” Şuluţiu, Fântâneru, Petraşincu sau Benador) să construiască o secvenţă intens dialogată, să pregătească intrarea în „scenă” a personajelor, să dozeze tensiunea, să definească şi să gradeze conflictul. Sau să procedeze în aşa fel încât un conflict menit a se desfăşura în planul intim al conştiinţei să poată fi exteriorizat, întrupat în personaje, fără riscul simplificării. În *Marea bucurie*, un atare conflict – dificil reprezentabil – scindează sufletul unui personaj excepţional (din rasa eroilor camilpetrescieni), artist, care

---

278 De ce a schimbat autoarea numele personajului principal în a treia ediţie a romanului (Ed. Minerva, 1974) ? „Pentru că m-a plictisit să-l fac polonez, cînd, de fapt, problema exilatului nu era o problemă nici rusească, nici poloneză, nici românească, ci problema oricărui exilat, indiferent de naţionalitate. Şi i-am dat un nume internaţional” (Mihaela Cristea, op. cit., p. 122). Şi prenumele (Petre) şi noul nume (Cristian) al personajului trimit, desigur, la ideea apostolatului creştin.

se vede pus în situaţia de a concilia înclinaţia sa altminteri firească spre o dragoste „omenească, prea-omenească” pentru o tânără graţioasă şi dorinţa lui mistică de a transcende – prin artă şi prin meditaţie – bucuriile simple. Tensiunea nu poate fi anulată; aparentul *happy-end*, de altfel echivoc, ar fi mai curând o antifrază. Căci, în concepţia multora dintre personajele Henriettei Yvonne Stahl – de la Maria Mănescu şi doctorul Panu din *Steaua robilor* la Marta Vrânceni din *între zi şi noapte* şi la Ana Stavri din *Drum de foc* – iubirea se degradează odată ce s-a transformat din promisiune în împlinire fără rest şi fără iluzii. Ce alege până la urmă Petre Ossendowski/Petre Cristian, dintre erosul teluric şi iubirea pentru Dumnezeu şi pentru umanitate, nu e tocmai limpede; autoarea a preferat un final deschis. Dincolo, însă, de acest conflict al personajului cu propriile dorinţe, în *Marea bucurie* se conturează o problematic mai ceva mai complexă.

Iubirea melancolicei nemţoaice Lilo pentru „misteriosul” regizor polonez pe care îl întâlneşte în pensiunea mătuşii sale pare, în fond, un pretext pentru construirea unui roman-dezbatere, a unui roman-eseu. Lirismul unor pasaje atribuibile eroinei sentimentale (dar uneori şi personajului masculin de prim-plan) este puternic contrabalansat de „realismul” altor secvenţe – evident mai numeroase, acestea din urmă dau nota generală a naraţiunii. Romanul este scris cu sobrietate stilistică, frazele au adesea o tăietură „nemţească”. Atenţia naratorului – a unui narator obiectiv, perfect detaşat de evenimente – focalizează asupra unor tipuri umane destul de pitoreşti, ale căror trăsături sunt ferm fixate din câteva observaţii; un personaj e nihilistul prin excelenţă, altul, funcţionarul anost; dintr-un colţ de salon priveşte sever sau indulgent burghezul ambiţios şi autodidact; alături, cu gesturi studiate, se aşază fata bătrână sau juna încă lilială; un vârstnic ratat – ceea ce nu-l împiedică să afişeze o calmă înţelepciune – şi o slujnicuţă maliţioasă pândesc momentul în care să plaseze o frază cu tâlc; un mizantrop hâtru se amuză pe seama celor din jur provocându-i cu

afirmaţii absurde de genul: „Kant spunea adesea lui Cristofor Columb că prea multă vorbă şi filosofie poate chiar strica stomacul”; „Tolstoi era gelos pe Beethoven. O gelozie nestăpânită. De câte ori îl vedea, i-o spunea în faţă”. Tipurile acestea – care nu sunt descărnate, ci veridice – şi alte câteva se găsesc reunite în mediul „pestriţ” al pensiunii Schultze, spaţiu aparent banal, descris cu acuitate realistă, care devine un simbolic spaţiu al confruntării de idei. Şi Lucia Demetrius, în *Marea fugă*, imaginează un asemenea loc cosmopolit unde sunt puse în scenă drame ale unor oameni mai mult ori mai puţin obişnuiţi; dar acolo drama rămâne la o altitudine mediocră, fiind compromisă de un sentimentalism fără orizont.

O calitate deloc neglijabilă a numeroaselor secvenţe dialogate din *Marea bucurie* este firescul. Discursul personajelor nu scoate la iveală stridenţe retorice; în salonul Luizei Schultze oamenii nu adoptă alt limbaj decât acela care le este caracteristic şi, chiar şi atunci când abordează subiecte de o anume subtilitate, autoarea nu cade în greşeala de a le atribui neverosimile afirmaţii de cărturar. Ca un intelectual vorbeşte doar Petre Ossendovski, un utopist dostoievskian, un soi de prinţ Mîşkin. În timpul Primului Război Mondial fuge din ţară la insistenţele soţiei, Thereza, o femeie cu temperament vulcanic şi cu caracter labil, care însă în scurtă vreme îl părăseşte. Într-un Occident al tuturor posibilităţilor, eroul – artist original şi, se poate bănui, rămas cu nostalgia ţării lăsate în urmă – nu-şi găseşte un loc al său. Asupra implicaţiilor politice ale acestei inadaptabilităţi scriitoarea nu insistă, din păcate, preferând să facă din tema dezrădăcinării o temă de roman parabolic. Metafizicul are aici câştig de cauză în detrimentul istoriei; deşi cele două nu s-ar fi exclus. Începutul romanului îl găseşte pe Ossendovski la Berlin, imediat după despărţirea de Thereza, încredinţat că nu într-o dragoste egoistă, „prea-omenească”, îşi poate afla împlinirea, ci într-o iubire mistică (una dintre utopiile eroilor dostoievskieni) pentru

întreaga umanitate. Un bovaric, în fond, personajul trăieşte „marea bucurie" a urmăririi unor ţeluri iluzorii.

În Ossendovski scriitoarea îşi va fi proiectat şi o parte din iluziile sale umanitariste, paradoxal legate (ca şi în cazul personajului său) de un încrâncenat refuz al politicului1 şi al oricărei forme de misionarism social. Sfârşitul anilor '40 – ascensiunea regimului „democraţiei populare" – nu mai încurajează însă, în literatură, o atare atitudine („burgheză") de programatică neimplicare. Rolul scriitorului este acum altul, acela de a predica „marea bucurie" a construirii unei [279]

noi societăţi. Până în 1958, când publică partea a doua, realist-socialistă, a romanului *Voica*, Henriette Yvonne Stahl preferă tăcerea. Decisiva sa capitulare se petrece abia în 1960, după ce Petru Dumitriu – fostul soţ, mult timp în graţiile regimului – pleacă definitiv din România. În condiţii de recluziune, scriitoarei i se cere să semneze, pentru *Glasul patriei*, un text în care afirmă că volumele publicate de Petru Dumitriu au fost scrise de ea.

V.4. Lucia Demetrius1. Autenticismul unei fete cuminţi

V.4.1. Tânăra generaţie interbelică *vs*„Generaţia fetelor".

„Ştiu, Ionescu Eugen, că nici micile dumitale atacuri, nedibace, ipocrite, cu

O subtilitate de fecior care şi-a pus mănuşi albe peste mâini murdare, nu sunt vrednice de răspunsul meu, ştiu că am să iţesc mai rău miasma şi veninul cuvântului dumitale sfărâmicios şi gândului dumitale scurt şi fabricat pripit, cu

279 Despre apolitismul Henriettei Yvonne Stahl vorbeşte şi N. Carandino într-un volum de memorii, evocînd ceaiurile luate la Capşa în compania lui Ion Vinea şi a „fascinantei" scriitoare. Politica „era singurul domeniu în care (...) Henriette ne era inferioară. Urmărea totuşi conversaţia cu viu interes, întreba şi adeseori contrazicea pripitele noastre concluzii. Cel mai indignat de replicile ei era Ion Vinea, şi nu se sfia să-şi argumenteze nemulţumirea. Noi eram în curent cu toate ştirile, cu toate comentariile, cu toate emisiunile de radio, iar ea nici măcar nu citea gazetele" (N. Carandino, De la o zi la alta, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 178).

repeziciune cabotinească, fără dedesubt, dar ştiu în acelaşi timp că eşti din acele micijivine de soi rău, care trebuie scuturate şi alungate cu reteveiul, ca să stea la locul lor.

Îmi pare nesfârşit de rău că scrisul meu nu va avea violenţa cuvenită, nu va fi scrisul generaţiei dumitale (din care eu nu fac parte decât întâmplător), generaţia care scuipă nefiind în stare să preţuiască, ocărăşte pentru că n-are la îndemână gândul, e cuprinsă de o panică isterică la bănuiala că nu

I se lasă destul loc să-şi afirme vidul. N-am să vorbesc decât *vocabularul meu pe care dumneata greu ai să-l pricepi, şi va fi ca şi cum aş plesni un animal cu o batistă de dantelă*.

N-am să discut nici cu dumneata, nici cu nimeni, problema perimată a feminismului, lăsată azi pe seama funcţionarilor la pensie şi a băieţilor de liceu cu coşuri şi tulburări de pubertate. Eu o ignor total (...)*”*.[280][281]

Aceste declaraţii războinice îi aparţin unei tinere altminteri fragile şi extrem de timide care, pe la mijlocul anilor ’30 ai secolului trecut bătea temătoare la porţile literaturii: Lucia Demetrius. Despre ea E. Lovinescu scrie între altele – în 1936 – câteva cuvinte memorabile care intrigă lumea literară a epocii: „fărâma aceasta de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică este o copilă de geniu”[282]. Nu e oare un elogiu excesiv? se întreabă unii, nu fără maliţie. Va fi ricanat şi chiţibuşarul Eugen Ionescu, cel cu care, un an mai devreme, Lucia Demetrius polemizează pe tema legitimităţii prezenţei femeilor în cultură. „Tânăra generaţie”, în direcţia căreia apriga domnişoară aruncă săgeţi otrăvite, manifestă o suspiciune de principiu faţă de vocaţia creatoare a femeii. E generaţia „antisentimentală” care face apologia forţei, a virilităţii şi blamează

280 Lucia Demetrius : 1910-1992

281 „Domnişoara Lucia Demetrius împotriva lui Eugen Ionescu”, în Facla, XV, nr. 1299, 31 mai 1935, p. 2.

282 E. Lovinescu, „Lucia Demetrius”, în Adevărul, L, nr. 16 036, 5 mai 1936.

efeminarea pe care ar fi adus-o în cultură modernitatea. Asupra iminentului „pericol” al efeminării atrage atenţia junele Eugen Ionescu într-un articol din *Viaţa literară*\ „Generaţia fetelor”. Pe jumătate indignată, pe jumătate amuzată, Lucia Demetrius publică o replică în *Facla*, un pamflet scris cu nerv şi cu o anume detaşare. Războindu-se cu simpaticul său coleg de generaţie, ea bravează la rându-i, înfruntă „bărbăteşte” stereotipurile misogine ale epocii şi totodată „se joacă”, îşi exersează condeiul:

„Are tot dreptul cine e înjurat de dumneata, aşa, de dragul înjurăturii, să-ţi rupă urechile în stradă, şi numai dumneata ştii cât te aştepţi cu frica în sân să nu se întâmple astăzi sau mâine, şi uite eu pot să te asigur că o să se întâmple curând. Ocărăşti în clipa de faţă literatura feminină, pentru că de bărbaţi ţi s-a cam făcut frică, şi te-a apucat şi un fel de disperare demodată «că îţi iau femeile înainte» (e expresia generaţiei noastre). Nu crezi că şi puţin nenoroc te-a făcut misogin? Linişteşte-te, Ionescu Eugen, măcar din respect pentru dumneata, din consideraţie pentru conştiinţa dumitale şi din frică pentru ce ar putea să-ţi mai audă urechile”[283][284].

Eugen Ionescu contraatacă (într-un articol publicat tot în *Facla*[285]) şi o taxează de „duducă anonimă” şi „mitocancă”, simţind nevoia să-i dea şi el o lecţie de bună purtare:

„Domnişoara Demetrius este scriitoare, deşi, personal, nu a scris nimic. Credeam că-i fac o favoare, un act de curtoazie, citându-i numele printre alte zece «scriitoare», care exemplificau spusele mele. (…)

Nimeni nu-i spune să nu se certe. Dar ar putea să încerce să «polemizeze» într-un mod mai abil şi, fiindcă vrea să fie literată, mai literar. Căci duduia utilizează expresii periculoase, complet nestrategice, care ar putea fi

283 Eugen Ionescu, „Generaţia fetelor”, în Viaţa literară, X, nr. 2/1935, p. 1. Am citat deja din acest articol în Capitolul II.

284 Lucia Demetrius, art. cit.

285 „Domnul Eugen Ionescu şi literatura feminină”, în Facla, XV, nr 1302, 2 iunie 1935, p. 2

întoarse împotriva ei, dacă aş sta la discuţie: nenoroc, cabotinaj (domnişoara Lucia a încercat şi teatrul), tulburări de pubertate, coşuri, fleac, sterp, isteric (...) Nu este frumos pentru o fată cu pretenţii să înjure ca birjarii şi să facă spume la gură. Ştiu, îi e greu domnişoarei să-şi inhibeze mânia, dar dacă dă lumii, în vileag, un caracter aşa de urât, nu se va mai găsi nimeni s-o ia de nevastă. Căci dacă lipsa de talent nu este o ruşine, proasta educaţie este reprobabilă”.

„Promit că nu am să-i mai pun numele în gazetă niciodată”, declară ritos Eugen Ionescu în articolul plin de ocări din *Facla*. Nu se va ţine de cuvânt: va scrie peste doar un an una dintre cele mai pertinente analize dedicate romanului *Tinereţe*.

Pentru Lucia Demetrius această polemică este şi un prilej de defulare după eşecurile şi umilinţele pe care le-a cunoscut că] n-a ani la rând. Fiică a unui scriitor de al doilea plan, Vasile Demetrius – om modest, intelectual cu vederi de stânga (bun tovarăş al lui Arghezi şi al lui N.D. Cocea) –, Lucia Demetrius se înscrie fără prea mare tragere de inimă la Facultatea de Litere şi separat la Filosofie, urmând în paralel Conservatorul de Artă Dramatică (din 1928 până în 1931), la clasa lui Ion Manolescu, unde nu se remarcă însă decât printr-o timiditate paralizantă şi prin incapacitatea de a ieşi din „rolul” său de adolescentă întârziată:

„Tata mă ajutase să intru la Conservator, era mulţumit că învăţ pe brânci la facultate, că citesc ore nenumărate la Biblioteca Fundaţiei, dar ar fi vrut să mă vadă scriind. N-am priceput cum un om care pătimise atât ca scriitor, îşi dorea fiica în aceeaşi chinuitoare meserie. Când venea la prânz acasă deschidea larg ziarul Cuvântul la articolul scris de Mihail Sebastián şi spunea: «Aşa copil să-mi fi dat mie Dumnezeu!». Mie nu-mi trecea prin cap să scriu, deşi în şcoală făcusem «compuneri» bune, deşi caietele mele de cursuri erau mâzgălite toate de versuri scrise pe apucate. Nu dădeam doi bani pe aceste versuri, dar mă vedeam în viitor pe scenă, întrupând eroine pure şi

înflăcărate, dându-le viaţă, trimiţând în sală o profundă chemare omenească la care să-mi răspundă întreg publicul cu înţelegerea şi emoţia lui” 1.

O atrage scena, dar refuză mult timp să accepte că nu o poate cuceri. După absolvire, porţile teatrelor din Capitală îi sunt închise. Nu doar pentru că nu are cine să o recomande directorilor de teatru, ci şi pentru că aproape nimic nu o recomandă pentru cariera visată. În 1932 obţine, după îndelungi insistenţe pe lângă Ion Marin Sadoveanu, pe atunci şeful Direcţiei Teatrelor, un post de actriţă la Teatrul din Cernăuţi. Aici i se încredinţează numai roluri secundare (băieţei cu o unică replică sau servitoare care apar o singură dată în piesă…), primeşte cel mai mic salariu din trupă şi, în plus, o dezamăgesc lipsa de entuziasm a colegilor, viaţa de intrigă şi bârfă a culiselor, repertoriul bulevardier propus de directorul teatrului, Mişu Fotino. La sfârşitul stagiunii nu i se reînnoieşte contractul, aşa că se întoarce acasă, la Bucureşti.

În 1931 susţine cu succes licenţa în Filosofie, alegând ca materie de examen Estetica, prilej cu care profesorul D. Gusti îi sugerează o eventuală înscriere la doctorat. Un an mai târziu, după experienţa de la Cernăuţi, îşi ia licenţa în Litere cu Mihail Dragomirescu, şeful catedrei de Estetică şi e nemulţumită de exigenţa scăzută a profesorului – „mult sub nivelul Alicei Voinescu şi al lui Tudor Vianu”, va nota mai târziu în *Memorii*. La vârsta de douăzeci şi doi de ani are deci trei licenţe, o mulţime de aspiraţii şi nicio ocupaţie concretă. Situaţia materială a familiei, destul de precară, o constrânge să-şi caute de lucru. S-ar mulţumi cu orice, cu un post oarecare de funcţionară sau de profesoară suplinitoare. Zadarnic. Sunt anii de instabilitate ai crizei economice mondiale. În toamna lui 1932 tânăra debusolată are ocazia să evadeze din incertitudinea vieţii ei de zi cu zi: un fost coleg de la Conservatorul de Artă Dramatică îi propune să intre în Compania „13 + 1”, o trupă de teatru de avangardă formată din artişti foarte tineri: Emil Botta, Coca Farago, Tanţi Cocea, Dida

Predescu, Ion Gheorghe ş.a. – toleraţi fără chirie într-o sală de la Sindicatul Ziariştilor (actualul Teatru Foarte Mic), unde îşi ţin repetiţiile. Vor să joace o piesă a lui Ferdinand Bruckner, *Molima tinereţii* şi îl conving pe G.M. Zamfirescu (autorul *Domnişoarei Nastasia*) să le fie regizor. Cheltuiesc entuziasm, energie, dar şi bani pentru decoruri, costume ş. c.l. În ciuda improvizaţiilor la care recurg din lipsă de fonduri, piesa (a cărei premieră are loc pe 31 decembrie 1932) se bucură de un relativ succes1. Pentru Lucia Demetrius cele câteva luni de repetiţii şi apoi spectacolul constituie o experienţă memorabilă. Nu atât pentru că joacă în sfârşit cu adevărat, aşa cum şi-a dorit (de altfel, modestă, discretă, îşi alege rolul unei servitoare...), ci pentru că are şansa de a cunoaşte oameni, de a lega prietenii („Ne vizitau seara, când repetam, tineri poeţi, tineri ziarişti începători sau eventuali actori în viitor: Al. Robot, Radu Popescu, Ghiţă Ionescu, Eugen Ionescu, Constantin Fântâneru, W. Siegfried şi mulţi alţii”). Toată atmosfera aceasta de efervescenţă tinerească a serilor petrecute cu prietenii de la Compania „13 + 1” (la repetiţii sau la Capşa) va trece, câţiva ani mai târziu, în paginile romanului *Tinereţe*; ca şi idila cu G.M. Zamfirescu. Trupa se destramă la scurtă vreme după prima şi singura sa izbândă, iar pentru Lucia Demetrius reîncepe calvarul căutării unui loc al său în lume.

Începe să scrie. Mai întâi articole pentru *Vremea* (în paginile căreia debutează în toamna lui 1933 cu un articol despre arta actorului şi despre idolul său, Alexandru Moissi2), *Rampa* şi *Adevărul literar, cu* sentimentul că în sfârşit e luată în serios. Apoi chiar literatură, cum spera de mult părintele său. Prin ’34—35 scrie nuvele, lucrează la un roman, publică ici şi colo fragmente de proză.

Cu generaţia tinerilor scriitori afirmaţi în anii ’30 Lucia Demetrius are afinităţi vizibile. Şi *Tinereţe* (1936) şi *Mareafugă* (1938) şi nuvelele din *Destine* (1939) şi din *Album de familie* (1945) respiră din plin aerul deceniului patru, cu instabilitatea, cu incertitudinile sale sociale şi metafizice, dar şi cu efervescenta, nonconformismul, setea

de nou, de libertate, de evaziune, cu al său cult închinat tinereţii, vitalităţii, forţei. Literatura Luciei Demetrius este, ca şi aceea a colegilor ei de generaţie, o literatură a elanurilor vitaliste şi a dezinhibării, dar şi a confesiunii şi a obsesiilor identitare. Autoarei îi e familiar climatul dezbaterilor de la Criterion (iar *Vremea*, unde colaborează şi ea, găzduieşte numeroase articole ale criterioniştilor), chiar dacă nu participă activ la ele, ci doar ca auditor. Vreme de doi ani (din 1932 până în 1934) se discută la Criterion despre cele mai diverse personalităţi politice, artistice, culturale – Lenin, Freud, Chaplin, Gide, Mussolini, Bergson, Krishnamurti, Greta Garbo, Gandhi, Valéry –, despre poezie, roman, teatru, critică, eseu, ziaristică, arte plastice, muzică, dans, arhitectură, filosofie, curente ideologice, dar şi despre soluţiile crizei economice, război sau orientările spirituale ale noii generaţii1. Nu e lipsit de semnificaţie faptul că în romanul *Tinereţe* Lucia Demetrius încearcă să integreze căutările eroinei în atmosfera de exuberanţă artistică şi culturală a epocii, conferinţele de la Criterion constituind un element de fundal destul de important. Există, apoi, în această carte un ton care se acordă în unele pagini cu vocea clamoroasă a tinerilor „disperaţi" din speţa lui Cioran. Într-un pasaj despre „zilele tinereţii mele amare":

„Am impresia pe care o aveam la cinci ani, când mi-era frică să merg până la capăt un drum pe care nu-l vedeam cum se sfârşeşte, ca să nu ajung la marginea neagră şi ruptă a pământului, pe care mi-l închipuiam ca o masă. Mi-e teamă de timp, ca şi cum mâine o să se isprăvească timpul şi o să înceapă altceva, sau nimic, nu moartea, pentru că n-o să mă isprăvesc eu, ci timpul. Şi o să rămân aşa, suspendată ca un păianjen peste un hău negru" 2

distingem notele unei partituri larmoaiante precum aceea din Pe *culmile disperării*, obsesia ratării (în plan uman şi în planul fiinţei), a lipsei de orizont cauzate de „căderea în timp". Nu întâmplător, într-un *Manual de educaţie morală* pentru clasele terminale de la liceele de

fete, autoarea, Elena Rădulescu-Pogoneanu, profesoară la Şcoala Centrală, a selectat (pe la mijlocul anilor '30) şi câteva fragmente cu caracter de document psihologic din texte ale unor scriitori tineri: Pericle Martinescu, Lucia Demetrius şi Emil Cioran...[286][287]

Scriitoarea noastră este, să nu uităm, eleva – chiar dacă mai circumspectă, mai puţin entuziastă ca alţii – a lui Nae Ionescu, pe care îl descrie, ca şi Mihail Sebastián, ca şi Mircea Vulcănescu sau Jeni Acterian, ca pe un profesor cu gândire incredibil de liberă şi cu darul de a fascina, de a-şi subjuga auditoriul: „cu ochii lui cenuşii sfredelitori, cu zecile lui de paradoxuri, cu inteligenţa lui agresivă se deosebea cumva de ceilalţi, părea mai personal, mai îndrăzneţ în a susţine şi a contrazice autorităţi recunoscute" 1. Problema credinţei, atât de acută pentru tinerii intelectuali ai deceniului patru, şi-o pune şi Lucia Demetrius (găsim şi în *Tinereţe* pagini revelatorii în acest sens). Numai că nu influenţa lui Nae Ionescu e hotărâtoare în cazul său, ci aceea a remarcabilei Alice Voinescu: „nu-ţi îmbogăţea numai cunoştinţele, îţi schimba optica asupra vieţii, a artei, a teatrului în special. Cum era şi foarte credincioasă, a redeşteptat în mine credinţa care îmi slăbise. Dacă Alice Voinescu credea în Dumnezeu (...), asta însemna că poţi, că trebuie să crezi. Nu mai controlam, credeam. Un timp, până când m-am îndoit iar".[288][289]

Mare parte din problemele/temele Luciei Demetrius sunt ale vremii ei. Sensibilitatea exacerbată a acestei autoare e, desigur, sensibilitatea generaţiei sale, cu o mai pronunţată notă de lirism. La fel şi „îndrăznelile" senzualiste, tentaţia de a explora literar corporalitatea. Putem găsi oricând asemănări între proza Luciei

---

286 Z. Ornea, Anii treizeci. Extrema dreaptă românească, Editura Fundaţiei Culturale Române, ediţie revăzută, Bucureşti, 1996, pp. 150-154.

287 Pericle Martinescu, Confesiune patetică. Pagini de jurnal intim (1936-1939). Vulcanul iubirii, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2004, p. 30

288 Lucia Demetrius, Memorii, ed. cit., p. 76.

289 Ibidem,p.78.

Demetrius şi proza unor tineri scriitori precum Constantin Fântâneru sau Octav Şuluţiu, pe care autoarea i-a cunoscut, de altfel, îndeaproape. Suntem în epoca prozei autenticiste, cu diversitatea ei de formule – de la transcrierea nudă, anticalofilă a „experienţelor", ca la Mircea Eliade, la scrupuloasa estetizare a autobiograficului, ca la Anton Holban, ori la „autentismul" practicat de un Mihail Sebastián, de la coşmarescul grotesc al lui H. Bonciu la coşmarescul tragic al lui Blecher, de la dostoievskianismul lui Fântâneru ori al lui Şuluţiu la modalitatea joyceană exersată simplificat de Ion Biberi ş.a.m.d. Evident mai puţin sofisticată decât aceştia, Lucia Demetrius este şi ea o autenticistă.

V.4.2. Sfaturi pentru Doamna T.

Timidă, interiorizată, uşor inhibată – deşi entuziastă şi orgolioasă –, complet lipsită de abilităţile actoriceşti ale unei „femei de lume", Lucia Demetrius intră cu sfială în lumea literară. Întâmplarea face ca la un banal ceai dansant organizat de o fostă colegă de la Conservatorul de Artă Dramatică să-l cunoască pe Camil Petrescu, extravagant şi carismatic, care îi ţine, pe tonul său binecunoscut ce nu admite contraziceri, o scurtă lecţie de po (I) etică a prozei, recomandându-i să scrie literatură. Adică să-şi transcrie în amănunt, cu simplitate şi sinceritate absolută, propria viaţă. Episodul, povestit de Lucia Demetrius în cartea sa de memorii şi în varii interviuri şi petrecut prin 1933, seamănă cu o punere în scenă a dialogului Doamnei T. cu dublul romanesc al lui Camil pe aceeaşi temă. (*Patul lui Procust* apăruse de puţină vreme.) Mai întâi tânăra se cam codeşte, mărturisind că nu ştie nici ce să scrie nici cum să scrie, pentru ca în cele din urmă, la insistenţele colocutorului, să scoată din poşetă două pagini adresate prietenei sale Dida Predescu, actriţă la teatrul din Iaşi, o scrisoare în care destăinuia simptomele unei iubiri lipsite de posibilitatea împlinării şi frustrarea de a nu putea păşi pe scenă. Un eşantion mai mult decât grăitor pentru autenticistul Camil Petrescu! Acesta o îndeamnă să transforme scrisoarea într-

un roman. Şi Lucia Demetrius se apucă de scris cu febrilitatea-i caracteristică. Aşa ia naştere romanul *Tinereţe*. Un fragment intitulat *Natalia* apare în *Revista Fundaţiilor Regale* în 19341.

În acelaşi an pleacă la Paris, cu mari eforturi financiare din partea familiei, spre a urma un doctorat în estetică la Sorbona. Profesorul Charles Lalo îi acceptă lucrarea despre *Valoarea urâtului în artă*. Se înscrie şi la École des Hautes Études Sociales et Journalisme, merge la spectacole, încearcă să prindă cât mai mult din atmosfera pariziană, de care ia cunoştinţă alături de bunii ei prieteni, Cella Voinescu şi pictorul Siegfried, trimite reportaje şi interviuri pentru *Adevărul literar* şi *Rampa*. Apelează şi aici ca şi în ţară la diferiţi oameni din lumea teatrului, în speranţa că aceştia o vor ajuta să profeseze în sfârşit ca actriţă. Întâlnirea cu Elvira Popescu îi spulberă însă definitiv această iluzie:

„Elvira Popescu m-a primit goală puşcă, tocmai i se făcea masaj de către un maseur. Mi-a explicat şi ea că e greu, aproape imposibil să faci carieră la Paris, dar că, în sfârşit, se poate încerca, dacă eşti e… a. Pentru că trebuie să încerci de la sufleor să ajungi la director, mi-a spus ea. I-am răspuns că nu sunt ceea ce trebuie, aşa că nici ea nu s-a mai încurcat în vreo recomandare a mea măcar în figuraţie pe undeva”[290291].

Din februarie până în iulie, într-o cămăruţă la mansardă, pe Bulevardul Montparnasse (unde se mută după ce unchiul cel prosper, unul din fraţii mamei, îi comunică încurcat că nu o mai poate găzdui în locuinţa lui), tânăra studioasă oscilează între entuziasm şi deziluzie. Ştiind că nu are necesarele resurse pentru a rămâne prea mult la Paris, încearcă să se bucure de fiecare clipă, de spectacole, plimbări, expoziţii, audiază cursuri, scrie la roman, dar nu se poate apuca de lucru pentru teza de doctorat. Înfrântă de mizeria traiului ei

290 Lucia Demetrius, „Natalia”, în Revista Fundaţiilor Regale, I, nr. 9, septembrie 1934, pp. 509-529.

291 Lucia Demetrius, Memorii, ed. cit., p. 164-165.

parizian, se întoarce în ţară, cu obsesia unui eşec în plus şi cu sănătatea şubrezită, fără nicio diplomă (pentru asta ar fi trebuit să rămână doi ani în Franţa), doar cu amintiri felurite şi cu un manuscris încheiat.

Cu manuscrisul acesta se duce într-o duminică, pe 4 noiembrie 1934, acasă la E. Lovinescu, la o obişnuită şedinţă de cenaclu:

„Eram pe vremea aceea atât de sălbatică şi de emotivă, încât bietul Baltazar şi nevasta lui mă luaseră aproape pe sus ca să mă prezinte maestrului. (...) S-a întâmplat ca în aceeaşi zi Hortensia Papadat-Bengescu, care de mult timp nu mai călcase pragul lui Lovinescu, să vină şi ea şi să fie primită sărbătoreşte. Asta a întunecat puţin succesul pe care îl avusese proza mea, dar n-a şters impresia bună pe care o făcuse” 1.

Într-adevăr, în *Agende* Lovinescu notează în ziua cu pricina: „Lucia Demetrius – fragmentul de roman *Tinereţe*, cu succes”. Iar peste aproape şapte luni, pe 23 iunie 1935, când autoarea îşi ia inima-n dinţi şi merge a doua oară la cenaclu, criticul face următoarea însemnare – deosebit de entuziastă: „Lucia Demetrius citeşte o nuvelă, O zi *plină*. Mare talent. I-o spun zgomotos”. Şi, mai mult decât atât, trimite grabnic la *Adevărul* un mic articol foarte amabil despre o scriitoare care nu publicase încă nicio carte; apoi aşteaptă zadarnic luni de-a rândul să primească un semn din partea autoarei atât de generos lăudate. Mulţumirile călduroase vin târziu, într-o zi când, întâlnind-o întâmplător în mica librărie a lui Montaureanu, criticul îi ţine „ingratei” o lecţie despre buna purtare în lumea literară, după care, seniorial, o iartă şi îi cere să revină la cenaclu. Scena, devenită antologică, o povesteşte cu mult haz E. Lovinescu în volumul al treilea de *Memorii* (*Portrete şi scene din viaţa literară*) [292293].

Fragmentele de proză publicate de Lucia Demetrius

---

292 Ibidem, p. 205 şi urm.

293 E. Lovinescu, „S-a scoborît o fată în literatură : Lucia Demetrius”, în Memorii. Aqua forte, Ediţie îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, pp. 325-327.

în *Vremea* şi în *Revista Fundaţiilor Regale* se bucură de o oarecare apreciere în rândul literaţilor. Prietenii – Mihail Sebastián, Camil Baltazar, Ury Benador, Oscar Lemnaru – o încurajează şi chiar se zbat să plaseze manuscrisul romanului *Tinereţe* pe la diferite edituri. Timp de mai bine de un an cartea trece de la o editură la alta, refuzată politicos. Până când autoarea, covârşită de timiditate, se decide să i se adreseze directorului Editurii Fundaţiilor Regale, profesorul Al. Rosetti, prin medierea celui care a îndemnat-o să scrie, Camil Petrescu. Demers încununat cu succes. Cartea îi este încredinţată spre lectură lui Paul Zarifopol, care îi face un referat mai mult decât favorabil. Peste ani, autoarea îşi va aminti:

„Eram, de când intrasem în facultate, prietenă cu Ionel Dobrogeanu-Gherea. Ionel era cumnat cu Zarifopol. El mi-a povestit că Zarifopol citea manuscrisul acasă, pe când el, Ionel Gherea, îi dădea târcoale şi aştepta cu prietenească emoţie verdictul lui. Deodată l-a auzit pe Zarifopol trântind o înjurătură. S-a speriat. «E atât de proastă cartea?». «O înjur pe autoare, a spus Zarifopol, e în stare să se lase de scris, aşa cum sunt femeile, lipsite de perseverenţă, tocmai atunci când e nevoie de ea»”1.

Tinereţe, debutul editorial al autoarei, apare în primăvara lui 1936, de săptămâna Cărţii şi e bine primit de critică. I se acordă în scurtă vreme două premii (unul, de la Divanul cărturarilor „Hanul Ancuţei” din care fac parte între alţii Cezar Petrescu şi fraţii Teodoreanu; celălalt, premiul asociaţiei „Femina”). O primă izbândă, care face ca autoarea să capete mai mult aplomb, mai multă încredere în sine, fără a-i ştirbi totodată luciditatea autocritică: „*Tinereţe* este mai mult un jurnal. Într-o măsură, după ce cartea e publicată, devine jenantă. (...) Pentru mine. Astăzi nu mai scriu la fel. Eram la început şi fără nicio experienţă literară. Am fost, cum s-ar zice, tânără (parcă astăzi aş fi bătrână!)”, declară cu detaşare într-un interviu[294][295]. La librăria Alcalay exemplare din

294 Lucia Demetrius, Memorii, ed. cit, p. 202.

295 S.P., „De vorbă cu d-ra Lucia Demetrius, autoarea romanului

Tinereţe sunt aşezate, dimpreună cu fotografia autoarei, într-o vitrină specială, destinată cărţilor eveniment. „Din amabilitate pentru tata probabil”, precizează scriitoarea cu modestie în memoriile sale. „M-am speriat puţin şi de cronici, aproape toate bune, şi de vitrină”.

V.4.3. *Tinereţe* (1936). „Trăirismul” în variantă feminină

Roman despre frământările tinerei generaţii privite din perspectivă feminină (element de oarecare originalitate în epocă), *Tinereţe* respiră din plin aerul timpului impregnat de obsesii autenticist-vitaliste. Tematic, se înscrie pe aceeaşi linie cu *Interior* (1932) de C. Fântâneru, *Oraşul cu salcâmi* (1935) de Mihail Sebastián, *Adolescenţii din Braşov* (1936) de Pericle Martinescu sau *Convoiulflămânzilor* (1935) de George Acsinteanu – altfel zis, cu romanele de al doilea raft ale generaţiei „trăiriste” – toate concepute ca ilustrări ficţionale ale unei „filosofii a neliniştii”. Dileme morale, crize interioare, interogări ale destinului, ambiţii de autodefinire şi de autodepăşire – de autoedificare –, deziluzii sociale, degringoladă metafizică – din aceste ingrediente, malaxate într-o pastă lirică, prinde contur o proză a căutării frenetice de sine într-o lume tulbure. *Tinereţe* este confesiunea (cu evidente rădăcini biografice a) unei fete de douăzeci şi doi de ani, Natalia, într-o perioadă de provizorat, de confuzie lăuntrică. Epicul e redus la minimum, esenţială fiind aici autoanaliza. Spovedania Nataliei, eroină patetică de roman rus, ia forma unui text fragmentat, în registrul notaţiei de jurnal intim. E jurnalul unei fiinţe lucide, nemulţumite de ea însăşi, străbătut de o presimţire a vidului existenţial şi de un sentimentalism ce se ruşinează în permanenţă de sine, autocenzurându-se. Fragmentarismul textului consonează cu tonul sacadat al eroinei care îşi (de) scrie suferinţa monotonă, umilitoare. De obsesia ratării, maladie a tinerei generaţii, s-a contaminat şi Natalia. Se pregăteşte să obţină licenţa în Litere, frecventează cercuri de tineri artişti, merge la biblioteca Fundaţiei, audiază conferinţele

---

Tinereţe”, în Rampa, XIX, nr. 5577, 17 aug. 1936, p.1-2

asociaţiei Criterion, citeşte Valéry, Laforgue, Baudelaire, Schopenhauer, Virginia Woolf, D'Annunzio. A absolvit de doi ani Belle Arte şi se chinuie la gândul că între timp „nu a făcut nimic”. Şi-ar dori să danseze, dar niciun director de teatru nu se arată dispus să o angajeze. Orgolioasă, nu vrea să fie o simplă balerină; îi place dansul „nou”, menit să-l transforme pe dansator într-un creator. Înfrângându-şi timiditatea, se sumeţeşte să dea lecţii unui director de teatru prea puţin receptiv la inovaţie: „Ar trebui să încercaţi totuşi şi dansul obişnuit azi în Apus, dansul expresionist, dansul de concert, dezbrăcat de forma rigidă, mecanică, artificială a baletului”. Idolul său e actorul Alexandru Moissi, despre care, am văzut, Lucia Demetrius scrie primul ei articol. Ca şi autoarea, eroina se vede exilată câtăva vreme la Cernăuţi, ca să-şi poată câştiga existenţa; face ilustraţii pentru cărţi didactice, trăieşte retrasă, printre cărţi şi se otrăveşte cu multele-i frustrări. În întregul roman corespondenţa autoare-personaj e de altfel foarte transparentă; Natalia este un alter-ego perfect al Luciei Demetrius, iar *Tinereţe*, o oglindă în care autoarea se examinează neliniştită, fapt confirmat din plin de memorialistica autoarei.

Sentimentul eşecului pe care îl încearcă eroina vine din frustrarea de a nu putea înfăptui ceva, de a duce o existenţă pasivă, de a trăi „o viaţă întreagă fără întâmplări”, o viaţă de „febră şi aşteptare tensionată”, în dezacord cu structura sa entuziastă. De aici şi epicul deficitar. Drama aceasta a izolării şi a pasivităţii e uşor identificabilă în mai toate cărţile de proză feminine dintre cele două războaie; o constantă, o trăsătură distinctivă a literaturii autoarelor (în perioada numită), pe care n-ar trebui totuşi să o punem pe seama aburosului concept al „sufletului feminin”. *Tinereţe*, ca întreaga proză feminină interbelică de altfel, i se înfăţişează cititorului din anii 2000 ca un excelent document de mentalitate. Închisă în turnul ei simbolic, eroina percepe realitatea, contorsionările socialului la modul nebulos, mistic. E o idealistă halucinată care, în mijlocul unor reflecţii eterate

despre artă şi menirea ei în contemporaneitate, se opreşte brusc, ca străfulgerată de o viziune, pentru a se indigna de nedreptăţile lumii şi de suferinţele celor anonimi şi obidiţi (să nu uităm: Lucia Demetrius a crescut în familia idealistului, inimosului om de stânga Vasile Demetrius!):

„Sunt oameni care se bat, sunt oameni bătuţi pe lume, sunt oameni închişi, închisori, Doamne! închisori şi eu stau aici şi mă întreb dacă Valéry nu e un poet prea geometric. Ar trebui să facem ceva ca starea asta să înceteze, să nu rămânem în casă în faţa unui volum de versuri, să ne răzvrătim, să încercăm să înţeleagă toată lumea... să căutăm...” 1.

Natalia e o bovarică a acţiunii nemijlocite. Cu puţin înaintea acestei fraze inflamate notase simplu, sincer: „N-am mai văzut un jurnal de nu ştiu când. Mă uit cum s-ar uita în el o veveriţă, nu pricep nimic din paginile politice, mă îngrozesc de ocări, protestări, discursuri la Cameră”. E simptomatic de fapt dezinteresul femeilor faţă de politic în perioada interbelică; literatele nu fac nici ele excepţie.

Despre ce discută în intimitate trei tinere cultivate, Natalia şi prietenele ei, Lulu şi Ana, ascultând în surdină muzică la patefon? În niciun caz despre frământările oamenilor din jur; acestea rămân obiectul solilocviilor lor de fete sensibile, visătoare. Discută, evident, în special despre dragoste. Despre sentimente neîmpărtăşite, despre iubiri naive şi fără orizont. Lulu s-a îndrăgostit platonic de un mare muzician căruia nu i-a vorbit niciodată şi, copilăroasă, îl pândeşte pe stradă, pe la concerte, la intrarea în hotel, urmărindu-l de departe, cu emoţie, ca pe un idol[296297]. La fel şi alte personaje feminine. Toate îşi plâng una alteia pe umăr, ca în cărţile romanţioase. Cu toate acestea, *Tinereţe* nu e o asemenea carte. Pentru că poveştile acestea banale, stropite din belşug cu lacrimi, sunt relatate de naratoare cu o anumită distanţă ironică; şi cu tristeţe, întrucât probează mizeria condiţiei feminine:

---

296 Lucia Demetrius, Tinereţe, ed. cit., p. 20

297 S-ar părea că modelul acestui personaj de roman cvasi-autobiografic este chiar George Enescu.

„Stăm toate trei ca într-o gravură de Jacques Callot, nişte spânzuraţi. Ano, suntem un fel de azil de nenorocite, un club, ca să fie mai drăguţ spus. Nici fete bătrâne, nici văduve (...). Şi clubul să se cheme «La fecioara văduvă». Să facem o zi pe săptămână de plâns în cor şi să scoatem un volum de maxime asupra bărbatului”.

Tinereţe este o carte de fină pătrundere psihologică despre viaţa care se scurge zadarnic, fragmentată în mărunte întâmplări sufleteşti, despre insignifianţa destinelor feminine, despre dragostea considerată boală. Nu e un roman de dragoste, ci un roman despre sentimentele care, insuficient strunite, mutilează sufletul, îl mortifică. Chiar dacă nu la fel de crudă ca viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu asupra feminităţii, privirea pe care Lucia Demetrius o aruncă lumii „femeilor între ele” este una deziluzionată, de o dureroasă acuitate.

Pe sine însăşi eroina se priveşte cu reproş şi cu umilitoare milă. Creând-o pe Natalia autoarea împlineşte un exerciţiu de exorcizare a demonilor lăuntrici, încearcă să se debaraseze de reziduurile de sentimentalism, depăşeşte o experienţă de viaţă prin chiar faptul că o transcrie. Vladimir Lascăr, pictorul pe care îl iubeşte – îmbolnăvită – Natalia, este umbra ficţională a unui „personaj” real, nimeni altul decât G.M. Zamfirescu, de care Lucia Demetrius se apropie primejdios în perioada când joacă în spectacolele companiei „13 + 1”.

„N-am ştiut niciodată să spun ce fel de regizor era Mihail Zamfirescu, pentru că din prima clipă m-am îndrăgostit de el. Acum, după cincizeci de ani (scriu pagina asta în 1982) o pot spune deschis, altfel de cum am scris-o în prima mea carte, *Tinereţe*. Era un om subţirel, brun, cu mişcări iuţi, cu mâini delicate, cu un cap ciudat: frunte mare, tâmple largi, nas cam lung, ochi imenşi, chihlimbarii, cu o privire tristă şi fierbinte. Semăna a pasăre la cap, a vrabie. Nu era frumos, avea însă farmec, căldură, sensibilitate, omenie” 1.

Nu mult diferit, deşi mai puţin expresiv, se prezintă portretul lui Vladimir Lascăr în roman. Un om cu „mâini

subţiri şi fierbinţi", cu ochi ce „proiectează ceva ca o lumină caldă", cu nas „ca o sirenă de vapor: lung, singuratic în spaţiul pe care îl înfruntă deznădăjduit". „E puţin teatral, puţin banal, dar n-are a face, îmi trece cu glasul, cu privirea cafenie un fel de linişte şi de bucurie". Avântul idealizator ce tinde să învăluie personajul într-o aură romantică e corectat de o privire critică, realistă: „Eu n-am băgat de seamă până acum că are ceva de sublocotenent de Târgu-Jiu: drept, provincial, satisfăcut, cazon"[298][299]. Accentuând maliţios cusururile bărbatului eroina se autoflagelează de fapt, se pedepseşte pentru slăbiciunea prea omenească de a nu putea rămâne tot timpul calmă, raţională, lucidă. „Vladimir e o boală, e o paralizare, care nu mă lasă să văd nici în afară de el, nici pe el". Iubirea Nataliei pentru Vladimir Lascăr, ca şi a tinerei autoare pentru G.M. Zamfirescu, e „o pasiune care n-are, nu poate avea dezlegare" – bărbatul nu e liber –, iar eroina, candidă, generoasă, de o onestitate fără breşă, nu se gândeşte nicio clipă să încalce legea morală, să aducă altora nefericire.

Romanul acestei iubiri „fără dezlegare" înregistrează simultan, ca o foaie de observaţie clinică, evoluţia sentimentului – simptomele unei periculoase îmbolnăviri sufleteşti – şi eforturile eroinei de a-şi ţine sub control o stare febrilă din ce în ce mai acută. Povestea creşte, se împlineşte din sugestii, din gesturi mărunte, din frânturi de frază, din complicităţile plimbărilor pe Calea Victoriei sau pe dosnice, pitoreşti străduţe bucureştene. Falsă idilă citadină, *Tinereţe* e un frumos roman de atmosferă, estetizant, cu pasaje poematice de fineţe. Descripţiile, evocările îi ies foarte bine autoarei. De pildă:

„Jos, în fundul văii, ochiul lacului a orbit. La întoarcere drumul urcă. Mă iau la luptă cu el şi îl birui. Să ocolesc strada principală. Acolo se plimbă lumea încet, turmă, ca la noi pe Calea Victoriei. Nu vreau să mă amestec cu oamenii. La răscrucea drumului, care duce în

---

298 Lucia Demetrius, Memorii, p. 136.

299 Lucia Demetrius, Tinereţe, ed. cit., p. 66-67

oraş ca drumurile care se împart prin sate, un bătrân orb stă pe un dâmb de noroi şi cântă un cântec, o singură frază muzicală, ce se repetă mereu. Bătrânul o spune grav, dramatic, aspru şi ca pentru el. Se acompaniază cu un fel de cutie de văcsuitor în care o gresie freacă fără ritm nişte coarde. Instrumentul scârţâie, zgârie. Ţăranii se opresc şi îi dau gologanii ca într-un roman de Tolstoi. Bătrânul cântă mereu, fără opriri, ca şi cum n-ar fi lume în jurul lui, n-ar simţi când i se dau bani.

Drumurile se îngustează, casele se grăbesc să fie toate cu faţa la stradă, se îmbrâncesc parcă, îşi închid porţile, peste geamuri obloanele. Poloneze cu ochi de leşie, nemţoaice tinere cu cozi blonde şi evanghelii legate în negru, se întorc de la biserică cu mers îngust, cu economie de paşi” 1.

De n-ar fi decât peisajele crepusculare de la Cernăuţi, atmosfera romantic-gotică a străduţelor de burg cochet ori instantaneele de pe Calea Victoriei, deambulările pe Strada Academiei, prin Cişmigiu sau parcul Bonaparte, incursiunile pe uliţe noroiose din mahalale bucureştene, călătoriile cu tramvaiul într-un Bucureşti interbelic îmbrăcat în zăpadă, şi cartea tot ar merita să fie ceva mai des menţionată cu ocazia diferitelor discuţii despre romanul românesc dintre cele două războaie.

Tinereţe se susţine de fapt prin atmosferă, mai mult decât prin trama narativă propriu-zisă. Prin haloul poetic creat în jurul unei stări sufleteşti, mai degrabă decât prin cazuistica morală. Dacă la analişti precum Holban sau Camil Petrescu introspecţia se realizează prin narativizarea stărilor de conştiinţă, la Lucia Demetrius sau la alte autoare din epocă (dar şi la autori ca Blecher ori Fântâneru) ea prinde contur prin poetizare. În primul caz problematizarea se însoţeşte cu urmărirea sentimentelor şi a gândurilor în derularea lor epică, analiza devenind o adevărată aventură, cu secvenţe narative bine marcate. În cel de-al doilea, problematizarea se reduce la minimum, demersul introspectiv desfăşurându-se – liric – prin

captarea de flash-uri cu valoare expresivă şi prin acumularea de metafore. Câteva exemple: „Se depărtează, subţire, desenat cu cărbune pe albul caselor. Îmi rămâne *sufletul moale, inform şi veşted ca o mănuşe din care a plecat mâna*”; „Pisica, marchiza, cărţile, şevaletul negru, scaunul mic pe care am stat eu, astea toate rupte din mine, nu dintr-o realitate din afară, mă dor. *Fiecare amintire e un câine, ţi haita se face mare, ţi fiecare câine îmi mu [e\ cu* colţ *i aprigi inima*”; „Lipsa mea de rost mă sălbăticeşte. Ieri, la Lulu, *mi se părea că se făcuse în jurul meu o zonă, o raz\ pe care nimeni n-o dep\ [ea, ca aceea în jurul unui cadavru, croită de mirosul lui*”; „Începe să mă doară în piept *ca ţi cum în loc de inim\, pl\mână, stomac, a [avea un p\ianjen enorm care! ţi agit\ picioarele* ascul *de* ţi *tari, ţi destram*”; „Casa lui, Doamne! am ajuns, e mică, intrată parcă niţel în pământ, cu gard pitic şi marchiză. Un câine, altul, o pisică mă cercetează pe rând. *Bat în geam cu degete uscate ce mi se pare că bătând au să se rupă*” – imagini cu contururi deplasate neliniştitor, fugare sugestii de violenţă circumscriu o sensibilitate maladivă, similară celei pe care o generează claustrarea blecheriană.1 Lumina proiectată asupra sufletului descoperă mici scene de coşmar, halucinaţii născute sub imperiul febrei. Discursul, tăiat în fraze pasionate, străbătute parcă de un fior electric, se adecvează fluidităţii şi efervescenţei mişcărilor interioare. Lucia Demetrius practică o scriitură empatică, un lirism incandescent scurtcircuitat din când în când de puseuri (auto) ironice – melanj ce creează un stil şi o personalitate.

V.4.4. Scriitoarea debutantă şi critica de întâmpinare. Echivocurile unei receptări favorabile

În linii mari, criticii interbelici au receptat favorabil această primă carte a Luciei Demetrius; dacă prin „receptare favorabilă” înţelegem semnalarea amabilă, cvasi-condescendentă a unui debut promiţător. Volumul e judecat în primul rând în raport cu o presupusă paradigmă a literaturii feminine, care se pare că îşi are exigenţele ei – mai scăzute! –, şi abia în al doilea rând în contextul

general al literaturii vremii. În niciuna din cele aproximativ douăzeci de cronici despre *Tinereţe* nu găsim vreo sugestie de încadrare a romanului între producţiile prozastice ale tinerilor scriitori autenticişti. Cartea este discutată, aproape exclusiv, ca interesantă şi inteligentă emanaţie a unei sensibilităţi feminine. Şi în ploaia de laude ce se abate asupra ei se insinuează, fără niciun dubiu, rezerve importante. Discursul cronicarilor care s-au pronunţat în legătură cu *Tinereţe* seamănă întrucâtva cu un discurs de curtoazie.

În cronica lui Pompiliu Constantinescu[300301], dincolo de multele cuvinte frumoase despre talentul indubitabil al autoarei ori despre izbutitele „pagini de analiză nuanţată, de febră lucidă" ies la iveală – în ţesătura unui discurs ce cultivă intens echivocul – obiecţii serioase. Descriind, criticul evaluează; trăsăturile enumerate – lirismul, sentimentalismul, caracterul static al naraţiunii, tonul exaltat ş.cl. – sunt conotate în mod clar negativ. Dar precaut şi îndatoritor, cronicarul pune câte un bemol înaintea fiecărei obiecţii: remarcă „nevertebrarea" discursului, însă notează doar „o *aparentă* nevertebrare", vorbeşte despre „*un fel de* stare pe loc a faptelor (care par mereu aceleaşi)" sau despre „o *oarecare* prolixitate lirică" (s.m.). Iar judecăţi ce ar viza-o pe autoare sunt deturnate în direcţia eroinei: Natalia manifestă „o exaltare cam naivă pentru artă (pictură, literatură, dans, teatru), amintind ceva din cabotinismul Mariei Bashkirtseff, amestec de *diletantism ambiţios* şi *livresc rece*nt' (s.m.). Verdictul se prezintă suficient de clar: Lucia Demetrius este o diletantă… Din întregul roman Pompiliu Constantinescu reţine, cu infinite laude, criza erotică a eroinei, dragostea

300 Lucia Demetrius se numără, de altfel, printre prietenii ţi preţuitorii lui M. Blecher. A se vedea şi cele cîteva scrisori trimise de Blecher scriitoarei în volumul M. Blecher mai puţin cunoscut. Corespondenţă si receptare critică, Ediţie întocmită de Mădălina Lascu, Prefaţă de Ion Pop, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000, pp. 191-193.

301 Pompiliu Constantinescu, Vremea, IX, nr. 437/ 1936, p.4.

ei aproape mistică agrementată cu „o poezie a gesturilor, a întâlnirilor şi despărţirilor”.

E. Lovinescu însuşi îi face autoarei un elogiu echivoc. Laudele zornăitoare („copilă de geniu” ş.a.) – flamboaiante focuri de artificii – disimulează curtenitor fireştile rezerve ale criticului. Dacă ar fi citit cu mai multă atenţie printre rânduri, contemporanii cârcotaşi (între care şi Călinescu) s-ar fi indignat mai puţin de consideraţiile favorabile (în aparenţă excesive) formulate de Lovinescu în marginea romanului *Tinereţe*. În realitate, criticul se pronunţă suficient de cumpănit, aşază cartea la locul ce i se cuvine, în rândul producţiilor de talent, remarcabile prin sensibilitate şi prin fineţea analitică, însă fără mare anvergură. Zdrobitoare se vădeşte comparaţia cu literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, „simfonie meşteşugit orchestrată, pe lângă care *Tinereţea* Luciei Demetrius este doar un biet ţipet”. Lovinescu îşi nuanţează derutant afirmaţia (care e, în fond, o justă valorizare): „Un ţipet – iată cuvântul strict şi iată ce vreau să înţeleg când îi aplic atributul pretenţios de «geniu»: ţipetul scurt, sfâşietor, pătrunzător al unei extraordinare sensibilităţi de ordin exclusiv sentimental, fără urmă de senzualitate, care însă, prin mijlocirea unei arte simple, intuitive, ştie să ţi-o comunice şi să te învăluie în plasa unei lamentabile istorii de dragoste”. În această frază descriptivă accentul cade pe termeni ca „sentimentalism”, „intuiţie”, „artă simplă” – care definesc, de altfel, viziunea lovinesciană privind aşa-numita „literatură feminină”. Iar continuarea aruncă o lumină şi mai puternică asupra generozităţii condescendente a criticului: „Când spun istorie de dragoste, cuvintele trădează. Nu e o istorie ori o anecdotă; *nu e o carte*; nu e nicio compoziţie; *nu e măcar literatură prin ce presupune literatura ca artificiu şi organizare*” (*s.m.*).*1*

Mihail Sebastián[302] îşi întemeiază la rându-i consideraţiile despre *Tinereţe* pe o viziune esenţialistă asupra scrisului feminin: prin natura lor autoarele vădesc

302 E. Lovinescu, în Adevărul, L, nr. 16 036, 5 mai 1936

„o fervoare sentimentală, directă, exaltată, excesivă"; subliniind de la bun început că romanul Luciei Demetrius „este aşa de mult, aşa de vizibil, aşa de adânc o carte scrisă de o femeie!". Cronicarul atrage atenţia asupra vocaţiei literare a autoarei, dar sugerează totodată că talentul acesteia ar fi unul genuin, spontan şi nu neapărat însoţit de conştientizarea literaturii ca literatură: „precizia expresiei, fineţea senzaţei, suavitatea imaginii" pornesc „nu *atât dintr-un efort de artă*, cât din bucuria spontană a unei simţiri ce-şi găseşte expresie şi realitate în scris" (s.m.). Totuşi, concluzia pare favorabilă: „Paginile sale de analiză sunt de o rară subtilitate, sofismele acestei gelozii, jocul obositor de iluzii şi renunţări, totul este evocat cu un simţ de poezie care face dovadă de autenticitatea cărţii şi de vocaţia literară a autoarei". Articolul este neîndoielnic laudativ, însă tonul cronicarului are ceva sec, convenţional.

Atitudinea lui Anton Holban1 faţă de carte şi faţă de autoare arată, dimpotrivă, o caldă participare. Obiecţiile sunt enunţate fugar, cronicarul vrea să lase impresia că nu le acordă prea mare atenţie: *Tinereţe* nu este un roman „construit", intriga e cam nebuloasă, eroii „se suprapun, aşa sunt de vag conturaţi", autoarea nu se preocupă de „jocul dintre personagii" ori de verosimilitatea faptelor şi a reacţiilor („Cum este posibil ca eroina să nu fie geloasă?"). Contraargumentele sunt înfăţişate cu pasiune: *Tinereţe* face parte dintre acele cărţi „de atmosferă poetică, în care oamenii apar şi dispar ca nişte umbre, şi e inutil să faci conturul vreunui sentiment hotărât"; „Dar ce poezie se desprinde din această atmosferă! Gesturile şi vorbele apar la întâmplare şi sunt cu atât mai obsedante. Şi Lucia Demetrius ştie să întrerupă pe neprevăzute o faptă sau o conversaţie, să se exprime cu vorbe tulburi, să nuanţeze, să aibă la dispoziţie un întreg arsenal poetic, de unde, prin sinceritate, este alungat orice fel de artificiu". Ca majoritatea comentatorilor, Anton Holban scoate în relief trăsături ca sinceritatea şi lipsa de artificiu – calităţi ce nu ţin neapărat de literatură. Amănunt important: Holban pare că se fereşte de valorizări, în ciuda entuziasmului său

neprefăcut. Nu întâmplător, în loc de concluzie scrie următoarea frază, care încheie abrupt şi totodată ambiguu articolul: „După lectura romanului *Tinereţe*, am avut impresia că din toate ungherele camerei mele se ridicau flori”.

Entuziasmul lui Holban ar putea fi motivat (mai mult decât de lectura agreabilă pe care i-o va fi procurat romanul) de o preferinţă subiectivă la care face aluzie E. Lovinescu într-o anumită împrejurare şi pe care, foarte discretă, Lucia Demetrius o neagă.[303] Ne-au rămas de la Holban câteva scrisori şi note de jurnal ce mărturisesc indirect *un penchant d'âme* faţă de tânăra scriitoare. În *Memorii* Lucia Demetrius e extrem de parcimonioasă în privinţa amintirilor legate de vechiul ei prieten (nu povesteşte prea multe nici despre felul cum s-au cunoscut, la redacţia *Vremii*), deşi recunoaşte că l-a privit întotdeauna cu afecţiune. Într-o scrisoare adresată prietenului său Ion Argintescu pe la sfârşitul anului 1935, Holban strecoară noutatea: „Cu Lucia Demetrius, inimă suavă, sunt tot mai bun prieten” 1, iar într-o altă epistolă i se plânge aceluiaşi: „Nu ştiu ce-ai făcut cu Domnişoara Demetrius, nici dacă i-ai citit cartea (sau primit). În câteva zile poate că se va întoarce. Îmi promitea rânduri. Eu nu i-am trimis, dintr-un motiv pueril: i-am pierdut adresa”. Sau: „Ieri am făcut o excursie cu Lucia Demetrius şi alţii (ea regretă că nu ţi-a scris încă; vrea să plece la Braşov pe multă vreme, peste câteva zile), la Cernica. Cernica deodată miraculoasă după ce mă plictisise odinioară”. Sugestii interesante despre complicitatea celor doi ne oferă şi o scrisoare din 8 mai 1936 adresată Luciei Demetrius:

„Chère amie, nici nu ştiu dacă aceste rânduri te vor prinde la Galaţi, că nu le adresez unui «soldat necunoscut». Şi când vei veni, vei face [totul] poate, ca să te văd repede. Căci o plecare echivalează cu o moarte. Siguranţa că nu mă vei chema la telefon! Toată lumea

303 Anton Holban, „Dan Botta, F. Aderca, Lucia Demetrius”, în Viaţa literară, XI, nr.8/1936, p.3.

spune că ai scris o carte bună. Chiar şi Eugen Ionescu n-a făcut decât vagi obiecţii. Am văzut pe Sanda Movilă: e încântată. Cred la fel. Creezi o atmosferă. Iată esenţialul. A pretinde gelozii, şi totuşi, e o neghiobie a temperamentului meu. Şi acolo, autografe! (Argintescu mi-a scris!) Dar îmi vei da toate detaliile. Dar voi face mereu o obiecţie: Lascăr nu merita o carte. Are mâini prea mari ca să ţie o violetă! Vitrina Alcalay cu portretul Dumitale s-a răsfăţat multă vreme. «Eşti flatată», a pretins o femeie rea. Dar trebuie să mai stăm de vorbă! Şi singura bucurie ar fi ca aceste rânduri să te găsească plecată.

Am stat cu tatăl Dumitale.

Desigur, nicio imprudenţă.

Speram să termini banii mai repede".

Într-un asemenea context spiritul critic al lui Holban îşi poate permite să adoarmă. Sau măcar să dea impresia că adoarme...

Articole integral pozitive – extrem de comprehensive, empatice – despre *Tinereţe* semnează Izabela Sadoveanu[304][305], Octav Şuluţiu[306], Perpessicius[307] (acesta din urmă având el însuşi faima unui condei aşa-numit „feminin"). Mai atent decât alţi comentatori ai romanului, Perpessicius identifică în naraţiune trei puncte de interes: „procesul de intoxicare şi medicaţie sentimentală", urmărit cu „minuţioasă luciditate analitică", „darul de a creiona numeroase siluete din viaţa universitară pe care o frecventează eroina", plus „o susţinută şi continuă atmosferă de poezie" – în vreme ce majoritatea cronicilor reduc cartea, cum am văzut, la drama sentimentală a Nataliei. Cu fineţe, Perpessicius remarcă interesul autoarei

---

304 Anton Holban, Pseudojurnal. Corespondenţă, acte, confesiuni, ediţie îngrijită de Ileana Corbea şi N. Florescu, prefaţă şi note de N. Florescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 125.

305 Izabela Sadoveanu, „Lucia Demetrius, Tinereţe", în Adevărul literar si artistic, XV, nr. 809, 7 iunie 1936, p. 9

306 Octav Şuluţiu, în Familia, III, nr. 5, mai-iunie 1936, pp. 77-80

307 Perpessicius, Opere, vol. 7 : Menţiuni critice, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 300-302

pentru investigarea simptomelor de bovarism livresc: „Ca şi Cavalerul Tristei Figuri, în goana după himere, şi care pentru fiecare situaţie îşi aminteşte de un model şi un predecesor, şi eroina domnişoarei Demetrius este sclava literaturii, în referinţele căreia îşi găseşte uneori îndemnurile, întotdeauna consolarea. Ceea ce este nu numai un elogiu al literaturii, dar şi o subtilă observaţie psihologică pentru vârsta cea mai expusă acestui viciu nepedepsit al lecturii”. Izabela Sadoveanu defineşte drama circumscrisă de *Tinereţe* în termenii unei căutări metafizice – „căutarea pământului făgăduinţei” în condiţiile lipsei de repere a lumii moderne. Octav Şuluţiu situează romanul Luciei Demetrius între „cărţile care nu se pot repeta” (alături de titluri ca *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique*, *Adela*, *Maitreyi*), în sensul că „nu au o manieră care poate fi reluată, nu constituie un gen”; şi stăruie asupra chinului „aproape morbid” al eroinei şi asupra calităţilor analitice ale autoarei. „Nu scrie frumos, scrie bine. Nici nu trebuie să facă stil împodobit într-o carte care are aspectul confesional”.

Cel mai echilibrat comentator al romanului se dovedeşte însă Eugen Ionescu, vechiul contestatar al autoarei. Analiza sa este pătrunzătoare, aplicată obiectului, observaţiile nefavorabile sunt formulate *sine ira et studio*, cu o directeţe onestă, fără precauţii complezente:

„Toată cartea este un (...) iad al mizeriilor ars cu fierul roşu al lucidităţii. (...) În toată decăderea, un *fin humor*, o *ironie printre dezastre* (...), un *spirit rău de observaţie* (...) dă oarecare tărie, oarecare şiră spinării încovoielilor. Dar ce este interesant în această carte, şi caracteristic, este *extraordinara experienţă a dezolărilor, a stărilor de depresiune, a amărăciunilor, a înfrângerilor*. (...) *Romanul, în aparenţă fără construcţie, e totuşi destul de abil condus*. Drama Nataliei creşte, ia proporţii, o copleşeşte, o înfrânge şi apoi se linişteşte şi o lasă sterilă sufleteşte. (...) Când observaţia rea, sarcasmul lipsesc, când nu este nicio osatură care să sprijine

sentimentalismul cleios al «jurnalului», Natalia este prea des gata să leşine la orice ocazie, la orice veste proastă. Şi aici, sărăcia de mijloace, marcată prin repetiţie, accentuează alura prea «leşinată» a cărţii, monotonia traseelor” (s.m.) 1.

Pe G. Călinescu toate aceste articole binevoitoare sau chiar elogioase unele (dintre care nu le-am amintit decât pe cele mai importante) îl intrigă. Poate şi din dorinţa de a fi în răspăr cu ceilalţi – şi mai ales cu Lovinescu! – criticul scrie despre *Tinereţe* cu violenţă, negând acestei cărţi orice calitate şi, prin ricoşeu, negând spiritul critic al celor ce s-au pronunţat în legătură cu ea. „Volumul domnişoarei Lucia Demetrius *Tinereţe*, care s-a bucurat de o primire amicală (poate prea amicală), se cade să vină şi la tribunalul mai sever al criticii literare”.1 Dacă ceilalţi comentatori subliniau autenticitatea cărţii, Călinescu denunţă apăsat falsitatea, inautenticitatea, totala ei inaderenţă la viaţa reală, literaturizarea. De asemeni, atrage atenţia că analiza psihologică e superficială, iar titlul cărţii „nu corespunde deloc conţinutului”. Criticul desfiinţează cartea cu vervă – nejustificată, dar savuroasă –, se agaţă de cel mai mărunt defect de stil şi îl exagerează, pentru a ridiculiza veleităţile literare ale tinerei autoare. „Întrucât priveşte stilul, e necesar să afirmăm că romanul (sau mai degrabă jurnalul) e scris fără nicio îngrijire (...). Această nefamiliaritate cu limba română e stranie şi nu ştiu cum să mi-o explic”. Ca să-i convingă pe cititori că licenţiata în Litere nu ştie să se exprime, criticul chiţibuşar decupează din text stângăciile cele mai caraghioase şi le comentează răutăcios: „«am un scaun foarte prost» (ceea ce înseamnă: am o exerciţiune foarte rea) în loc de «scaunul pe care stau e şchiop»”. Simulând atitudinea concesivă, scrie la final: „Volumul domnişoarei Lucia Demetrius este cu toate acestea interesant ca document şi nu lipsit de pătrundere pe alocuri”, după care adaugă: „De talent nu se poate încă vorbi”.

V.4.5. Feminităţi bovarice: *Marea fugă* (1938), un

roman de analiză ratat

Încurajată de relativul succes repurtat cu *Tinereţe*, Lucia Demetrius se grăbeşte să conceapă un al doilea roman. Într-un an fast, 1937 (un an „bogat”, îşi aminteşte scriitoarea, pentru că, între altele, cu ajutorul unei prietene reuşeşte în sfârşit să-şi găsească un loc de muncă[308][309], angajându-se ca funcţionară în birourile marelui industriaş Malaxa), scrie *Marea fugă*, roman numit iniţial *Hotelul St. Guy* şi îl publică în anul următor. „Cuprindeam în el impresii noi în viaţa mea, culese din şederea la Paris în 1934. L-am sfârşit în vară la Balcic şi mi l-a primit Editura Ciornei”.[310] De astă dată nu mai întâmpină dificultăţi la publicare; în schimb, entuziasmul criticii se vădeşte vizibil mai temperat.

Scriitoarea sugerează undeva că receptarea mai puţin favorabilă a cărţii s-ar datora în parte unui factor extraestetic: antisemitismul de la sfârşitul anilor ’30 agravat prin fortificarea politică a extremei drepte nu putea fi decât neprielnic pentru o autoare cu ascendenţă maternă evreiască.1 Afirmaţie de notat cu precauţie. Adevărul este că Lucia Demetrius a riscat destul de mult optând pentru o formulă narativă hibridă – nici subiectivă, nici obiectivă; nici confesiune, nici explorare a alterităţii – în tentativa de a transgresa subiectivitatea, biografismul, lirismul primului ei volum, în direcţia picturii de moravuri şi a experimentului narativ. *Marea fugă* este tot un roman de atmosferă ca şi *Tinereţe*, având în plus anumite ambiţii de regie teatrală ce o anunţă pe viitoarea autoare dramatică. Aceste ambiţii se întrevăd în tăietura secvenţelor epice, în concentrarea dramatică a acestora, în

---

308 G. Călinescu, în Adevărul literar si artistic, XV, nr. 813, 5 iulie 1936, p. 9.

309 Se pare că E. Lovinescu era la curent cu eforturile Luciei Demetrius de a-şi găsi un loc de muncă, oricît de modest. În acest sens, iată o însemnare din 16 aprilie 1937 : „Lucia Demetrius - a fost respinsă la examen de impiegat. N-a citit încă Memoriile ! !” (E. Lovinescu, „Sburătorul”. Agende literare, vol. V)

310 Lucia Demetrius, Memorii, p. 223.

diferite simetrii de construcţie ori în dialogurile dotate cu ceva mai multă tensiune decât în cartea precedentă.

Acţiunea lâncezeşte într-un mediu schiţat în manieră fals balzaciană: o pensiune pariziană cosmopolită unde se întâlnesc artişti rataţi, personaje boeme, oameni inutili. Primele patruzeci de pagini ale romanului sunt promiţătoare; pe spaţii mici autoarea se descurcă destul de bine. Notaţii scurte, precise, vii se succed rapid, cum se succed imaginile la cinematograf; condeiul sesizează arnăuntrul cotidian şi inventează abil dialoguri verosimile. Atmosfera e deja creată: o lume amestecată – boemi de naţionalităţi diferite, artişti fără contracte, domnişoare ofilite, oameni cu ticuri, cu manii. Primul capitol, poate cel mai izbutit din întregul roman, este un „scurt metraj” surprinzând o zi din viaţa personajelor care mişună prin pensiunea Saint Guy, în trei momente semnificative. Mai întâi dimineaţa zgomotoasă, cu trezirea chiriaşilor ciudaţi, grăbiţi sau, dimpotrivă, neştiind cum îşi vor ocupa ziua care tocmai a început, cu isteriile Yvonei Walter, masiva cântăreaţă de operă care se plânge că nu-şi poate face repetiţiile, cu deambulările lui Tony Braciński, personaj de prim-plan, actor fără contracte. Apoi, dejunul şi vestea şocantă că un chiriaş a înnebunit, replici amalgamate, aiuritoare. În cele din urmă, o seară lâncedă, cu ultimele gesturi ale personajelor înainte de a adormi. După care cortina cade, la finalul actului întâi. Din păcate, toate celelalte capitole vor fi simple variaţiuni ale primului, ţesute în jurul unor fragile intrigi sentimentale cum ar fi dificultatea lui Tony Braciński de a se decide între supusa Julienne, fostă studentă la Arte Plastice, şi Marie, burgheza orgolioasă.

Dinamice, paginile de notaţie fugară similare unor decupaje cinematografice sunt cu adevărat reuşite. Nu acelaşi lucru se poate spune despre paginile lirice, subiectivizate, scrise din perspectiva diferitelor personaje în care autoarea toarnă inautentic propriile-i porniri sentimentale. Inautentic deoarece caracterul adesea frust, brutal, dominat de instincte al eroilor nu se potriveşte

deloc cu discursul lor idealist, sensibil, adecvat mai degrabă unor firi neprihănite. Autoarea nu izbuteşte să fie obiectivă, aşa cum probabil şi-a propus. Nu se mai exprimă nemijlocit pe sine, nu-şi mai ficţionalizează biografia ca în *Tinereţe*, ci atribuie personajelor (şi mai cu seamă celor feminine) ceva din propriile-i obsesii legate de sensul existenţei şi de „căutarea fericirii”. Gilberte Lagardelle, o actriţă celebră, o frumuseţe ofilită ajunsă la senectute, se exprimă ca o adolescentă entuziastă şi inocentă, aşa cum s-ar fi exprimat însăşi tânăra autoare a *Marii fugi*: „Văd acum sub cu totul altă lumină tot ce a fost suferinţă sau fericire sau dragoste în viaţa mea. N-a fost decât material de artă...”.1 Exaltată, altminteri plata Julienne (cu mintea îmbâcsită de reverii amoroase) îi declară lui Tony, care o respinsese plictisit: „dragostea asta e egală cu a altora pentru muzică, pentru o idee, pentru Dumnezeu...”.[311][312]

Mai complicat ca regie narativă decât *Tinereţe*, romanul *Mareafugă* este, în schimb, mai puţin acut, mai puţin pătrunzător ca partitură analitică. Dacă în cartea anterioară metafore percutante luminau zonele obscure ale psihicului, acum discursul introspectiv se dezvăluie substanţial diluat ca efect al retorismului, pe de o parte, şi al înlocuirii sugestiei metaforice cu explicitul inexpresiv, pe de altă parte. Trimiterile clar psihanalitice presărate ostentativ de-a lungul romanului nu izbutesc să aducă vreun plus de subtilitate în devoalarea sufletului; departe de a coborî în adâncuri, în inconştient, ele parazitează textul, ca adaosuri convenţionale, fără funcţionalitate epică. Mai toate personajele feminine au o relaţie tensionată cu mama, dar detaliul acesta rămâne exterior desfăşurării epice propriu-zise. Un vis pe care îl are Tony (un câine mare îi linge mâinile) în timp ce Julienne îi sărută ca o adoratoare tot trupul se prezintă ca o simplă paranteză în naraţiune. În genere visele personajelor conduc imediat către o interpretare freudiană. La fel

---

311 Lucia Demetrius, Mareafugă, Editura Naţionala Ciornei, Bucureşti, 1938, p. 177.

312 Ibidem,p.199

scenele de posesiune, compuse hazardat de o autoare care vrea să pară mai „îndrăzneaţă” decât e. Scriitoarea aplică în mod conştiincios o reţetă (proza „frapantă”, senzualistă, cu cheie freudistă), indicând şcolăreşte calea de interpretare.

Romanul interesează totuşi prin privirea neconcesivă îndreptată asupra unei lumi feminine prea puţin agreabile. Personajele feminine din *Marea fugă* aparţin, aproape toate, unei galerii a figurilor groteşti, deformate de concupiscenţă. Ironia care în *Tinereţe* viza autoclaustrarea femeilor în cercul strâmt al preocupărilor erotice se converteşte aici în caricatură. Obsesiei iubirii ideale i-au luat locul crunte obsesii sexuale, personajele coboară o treaptă, apropiindu-se de animalitate, duc o existenţă sordidă, acaparată de fiziologie. „N-am văzut casă mai îmbâcsită de când sunt, viaţă mai îmbâcsită de amor. Mi-e scârbă de ei toţi, parcă altceva n-ar mai exista pe lume decât dragostea” – autoarea aşază pe buzele lui Tony Braciński această observaţie, vorbind de fapt ea însăşi în numele personajului. Julienne Maupray se complace într-o existenţă la limita raţionalităţii, singura, obsesiva sa preocupare este iubirea pentru Tony. Marie Aldon visează să emigreze în America, în căutare de aventuri. Contesa Adria de Brezençois, trecută de prima tinereţe, un fel de copie în variantă feminină a lui Don Juan, manifestă instincte devoratoare; a încercat să-şi ucidă mult mai tânărul iubit care ameninţa s-o părăsească. Yvonne Walter, bătrâna cântăreaţă de operă, e îmbolnăvită de pofte nesatisfăcute. O scenă grotescă de roman îi surprinde impudic reveriile libidinale; merge înnebunită pe străzi pariziene, fără niciun ţel, privindu-i onctuos pe bărbaţii care trec pe lângă ea. Neluată în seamă, „mârâi ca un câine de furie” (majoritatea personajelor feminine din *Marea fugă* sunt caricate, reduse cu cruzime, de către o autoare cu accese de mizantropie, la condiţia de animal):

„Treceau bărbaţi, mulţi bărbaţi. Toţi aveau umeri puternici, mâini mari sau osoase sau noduroase, mâini grele sau dibace, fierbinţi sau reci pe umeri, pe sâni, mâini

timide sau mâini obraznice. Mâini brutale. Yvonne se scutură. Un şarpe îi alerga în torace, între coapse. Fiecare îmbrăţişează altfel, îţi prinde umerii altfel, te lipeşte de el cu o mişcare pe care celălalt nu o are. Gurile lor sunt altfel făcute, genunchii lor se apropie altfel, şi vorbele lor pe care le spun, mai mult cu mirosul şi cu căldura gurii lor decât cu glasul, pe care ţi le spun la ureche şi îţi une să ţipi. Şi şoldurile lor, ritmul lor, oboseala lor! Sângele îi îmbrăcase ochii, paşii îi erau nesiguri şi iuţi".1[313]

Autoarea nu stăpâneşte bine discursul indirect liber – vocea naratorului şi vocile personajelor se aseamănă prea mult, au acelaşi timbru exaltat –, de aceea riscă să producă unele confuzii. Indistincţia de limbaj tinde să anuleze distanţa naratorului (şi a autoarei totodată) faţă de personaje. În plus, se întâmplă ca în unele pasaje autoarea să îmbrăţişeze făţiş cauza unor personaje, să se identifice cu ele, să vorbească în locul lor: răsfăţaţii săi sunt Tony Braciński şi bătrâna actriţă Gilberte Lagardelle. Primul, mai mult o fantoşă, cu trăsături mai mult feminine decât masculine (personajele masculine ale Luciei Demetrius fiind în genere pictate neconvingător), este, desigur fără voia autoarei, un erou-kitsch: un fel de trubadur efeminat, un dandy incolor (Tony Braciński se priveşte în oglindă mai des decât toate personajele feminine din *Marea fugă*), curtat de femei, un pic dezabuzat, năzuind – culmea prostului gust – să ajungă actor la Hollywood. Înfăţişarea sa, comportamentul său de fluşturatic simpatic nu consonează cu dispreţul declarat, orgolios faţă de excesele amoroase din pensiunea St. Guy. Aceeaşi neglijare a verosimilului se vădeşte şi în construcţia personajului Gilberte Lagardelle, „femeia înaltă, frumoasă, ofilită şi tristă" (descriind-o, autoarea se pierde în exclamaţii admirative, atitudine inadecvată într-un roman cu ambiţia obiectivităţii), cu trecut amoros prestigios, dar cu exaltări de adolescentă candidă. Actriţa celebră ajunsă la senectute nu se mărgineşte la a-şi scrie memoriile, ci se apucă să scrie chiar literatură, repurtând un uluitor succes

313 Ibidem, p. 141.

de public. Şi – pentru ca impresia de kitsch să fie mai pregnantă – nu scrie oriunde, ci în turnul unei mănăstiri părăsite, pe jumătate dărâmate, din Bretagne. Unul dintre romanele ei se cheamă *Arborele binelui şi al răului*. În trecere prin pensiunea St. Guy, le ţine contesei Adria şi Juliennei un discurs patetic despre purificarea prin scris.

Oarecum interesant prin pictura de moravuri ori prin bizareriile unei atmosfere cosmopolite, ca şi prin intenţia de construcţie muzical-teatrală a naraţiunii (toate firele converg într-o „mare fugă”, în scena de final a concertului organizat de chiriaşii pensiunii St. Guy), al doilea roman al Luciei Demetrius este un edificiu şubred. Şi din cauza contaminării cu clişee ale paraliteraturii (erotice şi romanţioase), şi din pricina deficienţelor analitice ori de compoziţie. Eşecul *Marii fugi* pe piaţa literară nu se datorează, în mod cert, lipsei de bunăvoinţă a criticii.

Surprinzător, câţiva critici se arată convişi că *Marea fugă* indică un progres artistic în raport cu debutul. „Domnişoara Lucia Demetrius se dovedeşte o scriitoare nu numai de multe posibilităţi, dar şi de palpabile realizări, ducând mai departe, maturizându-le, darurile din *Tinereţe*; un singur regret ne-a rămas, după ce am terminat *Marea fugă*: că romanul se petrece într-un mediu cosmopolit” – se entuziasmează

Pompiliu Constantinescu.1 Iar Perpessicius pretinde că volumul ar fi „nu numai un adevărat, dar şi un excelent roman”, o evaluare cam hazardată, ca şi idealizarea amorurilor cam groteşti puse în scenă în *Marea fugă*, în care criticul vede „un ecou din castitatea metaforică a *Cântării Cântărilor*.[314] Inadecvare concurată doar de aceea din cronica elogioasă a Mărgăritei Miller-Verghy[315], vârstnica prietenă a Luciei Demetrius.

Pe un ton temperat, străbătut totuşi de numeroase accente de simpatie, E. Lovinescu observă în *Marea fugă* „un început de organizare”, un semnal, deocamdată slab,

---

314 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, XI, nr. 529/1938, p. 9.

315 Mărgărita Miller-Verghy, în Revista scriitoarelor si scriitorilor români, nr. 3-4, 1938, pp. 23-25.

că autoarea ar putea evolua în direcţia prozei obiective, remarcând totodată că noua carte este „lipsită de strălucirea intensă a primului roman”[316].

Nota dominantă a receptării *Mariifugi* este dată de articolele negative, când nu violente de-a dreptul. Laurenţiu Fulga[317] acuză minoratul, mediocritatea, monotonia acestei cărţi construite pe o temă unică – erosul. Nu e nici măcar o carte de scandal, arată sarcastic recenzentul. Lui Ovidiu Papadima[318] romanul i-a lăsat o puternică senzaţie de vid; naraţiunea, personajele nu interesează prin nimic, iar ambiţia construcţiei epice este în dezacord cu „viziunea miniaturală a vieţii reale” şi cu „hipertrofia febrilă a unor anumite nuanţe sufleteşti”. Mai mult: „A doua carte a domnişoarei Lucia Demetrius are toate defectele celei dintâi şi mai niciuna din calităţile ei”. Şi mai inflamat, Miron Radu Paraschivescu[319] afirmă fără drept de apel că *Marea fugă* nu e roman, după cum nici *Tinereţe* nu e. Junele cronicar nu o menajează deloc pe nefericita autoare, toate defectele (reale, ce-i drept!) sunt disecate cu o inocentă cruzime: scrisul Luciei Demetrius este „deosebit de precipitat, de gâfâit”, „scris de umplutură”, „pleonastic” (recenzentul vrea să spună: redundant), cu o sintaxă „de-a dreptul mutilată” şi cu nenumărate „nonsensuri lexicale”; cartea e inautentică, mostră de literaturizare („toţi eroii vorbesc pretenţios şi literar, ca nişte poeţi de provincie, numai în metafore, în imagini, cu «stil»”) şi, dată fiind „neputinţa de a merge la esenţial” a autoarei, seamănă cu „reportajele anoste, comune, care spun tot ce se oferă ochiului, fără să vadă în adânc”. (Astăzi, când proza minimalistă e în mare vogă, criticii s-ar arăta cu mult mai indulgenţi…) Păcatul subiectivităţii auctoriale e amendat (şi) prin aluzii

---

316 E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în Revista Fundaţiilor Regale, VI, nr. 7, iulie 1939, p. 181.

317 Laurenţiu Fulga, în Viaţa literară, XIII, nr. 14, aprilie 1938, p. 2.

318 Ovidiu Papadima, în Gândirea, nr. 3/1938, p. 158.

319 Miron Radu Paraschivescu, în Facla, XIX, nr. 2125, 28 februarie 1938, p. 2.

răutăcioase, extraliterare: autoarea arată o prea mare simpatie pentru personajul său, Tony Braciński – „Ceea ce ne sileşte într-una să ne întrebăm dacă Tony Braciński este oare într-adevăr un erou de roman sau este un bun şi apropiat amic al autoarei”. Dar ceea ce îl indignează mai mult şi mai mult pe Miron Radu Paraschivescu – pe care, altfel, cu greu ni l-am putea imagina acum în postura unui aprig apărător al pudorii în literatură – este îndrăzneala unor scene erotice din *Marea fugă*. Pudicul cronicar nu dă niciun citat ilustrativ, ca să nu şocheze inocenţa cititorului, dar indică scrupulos nişte pagini: „Scenele de dragoste de la paginile 62 şi 80 sunt de-a dreptul jenante” 1.

Cel mai vehement şi cel mai expresiv contestatar al Luciei Demetrius este G. Călinescu. După toate aparenţele, acesta a făcut o adevărată fixaţie pentru cărţile tinerei scriitoare. La apariţia *Marii fugi* simte nevoia de a publica două cronici devastatoare, una mai amplă în *Adevărul literar şi artistic2*, cealaltă, un adaos pamfletar, în *Viaţa românească.3* Criticul scrie parcă sub imperiul unei stări ne nestăvilită nervozitate, aşa încât uită să-şi argumenteze afirmaţiile. Pe mari porţiuni, discursul său este un delir:

„O încercare bărbătească neizbutită nu descalifică pe un autor pe care-l putem socoti capabil de multe alte întreprinderi. O încercare feminină neizbutită este însă penibilă. Femeia care, voind cu orice preţ să facă literatură, îşi dezvăluie chipul ei de a vedea lumea, dezamăgeşte (când acest chip e trivial) asupra sufletului feminin în genere”.

Articolul lui G. Călinescu din *Adevărul literar şi artistic* se învârte obsesiv în jurul ideii de trivialitate. Trivială îi pare criticului chiar proza de notaţie minuţioasă a cotidianului practicată de Katherinei Mansfield, pe care – crede Călinescu – Lucia Demetrius o imită. Romanul este, în viziunea tulburată de furie a criticului, de la un capăt la altul „trivial”, „odios”, bântuit de „libidine” şi presărat cu „scârboşenii”. „Odioasă este, literar vorbind, domnişoara Lucia Demetrius ori de câte ori se analizează, ca să zicem aşa, nefăcând altceva decât să se excite în acest trist

erotism lucid". Iar ultima propoziţie a cronicii este o teribilă contrarecomandare: „Cartea domnişoarei Lucia Demetrius este dezgustătoare"...

V.4.6. Efigii ale fetei bătrâne: *Destine* (1939)

Primirea ostilă care i se face romanului *Marea fugă* nu pare să o descurajeze pe autoare. Dovadă că un an mai târziu (în 1939) publică un volum de nuvele, Destine1, adunând laolaltă proze mai vechi apărute în periodice, şi o plachetă de versuri, *Intermezzo*. Asupra acesteia din urmă nu vom stărui, după cum nu ne vom opri nici asupra volumului de poeme din 1947, *Flori de hârtie*. De altfel autoarea însăşi pune prea puţin preţ pe producţiile sale lirice, considerându-le, poate, nu mai mult decât un „intermezzo", un joc, un moment de respiro. O spune şi în *Memorii* şi în interviuri. „Poeziile mele nu erau chiar poezie (...). În versurile mele a fost totdeauna ceva neisprăvit parcă, ceva asemănător cu schiţa unei poezii care va trebui mai târziu închegată şi desăvârşită. Poate că mai scriu şi azi versuri uneori, dar nu le socotesc vrednice de publicare. Sunt, ca şi acelea din tinereţe, nişte gemete îmbrăcate în metafore colorate".2 Sunt poeme cvasi-prozaice urzite din notaţii realiste (uneori chiar autobiografice), descrieri de peisaje citadine ori confesiuni nesofisticate ale unei îndrăgostite nostalgice; sunt reflecţiile unei însingurate, străbătute de melancolice aluzii livreşti. Anumite texte surprind cotidianul mărunt în maniera unui Geo Bogza:

„Şi aici, şi aici, la al doilea cât/ în dosul perdelii vărgate în roşu, / între patul înalt şi dulapul flamand/ ar fi cu putinţă tot ce e viaţa mea. / Aş închide pe seară obloanele verzi, /aş coase un nasture sub lampa cu gaz, / aş fierbe supa pentru lucrătorul/ din oraşul cu fabrici. / Unde mă duc? Unde mă duc? Spre ce? / Trec iute prin sate şi oraşe mărunte, / [320]

---

320 „Cu Lucia Demetrius depre expresia unui destin", în Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografic\, Antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, ed. Minerva, Bucureşti, 1985, I, partea II, p. 791.

aleargă simplonul grăbit şi indiferent. / De la fereastra unei case cenuşii/

un braţ alb de femeie scutură un covor. / E braţul Eugeniei Grandet? /

Eu nu mai ştiu să deosebesc literatura de realitate f…)”.1

Oricum, Lucia Demetrius este cu adevărat poetă în multe dintre textele sale prozastice; în special în nuvele şi în numeroase pagini ale romanului *Tinereţe*.

Volumul *Destine* se nutreşte, ca şi celelalte cărţi ale Luciei Demetrius, dintr-o atmosferă de melancolie maladivă, din obsesiile binecunoscute ale autoarei: dramatismul mut al insignifiantei existenţe feminine, singurătatea, ratarea, alienarea printr-o dragoste monomană, bolile sufletului şi suferinţele trupului, presimţirea unui rău nedefinit, metafizic. Talentul de analistă al Luciei Demetrius iese mai clar în evidenţă aici decât în romane. Secvenţele de realitate sunt decupate cu o mână mai sigură, conflictul – desfăşurat de cele mai multe ori în planul obscur al vieţii interioare – este mai precis circumscris, naraţiunea se dispensează de amănuntele nesemnificative, parazitare, chipurile personajelor capătă mai mult relief, iar analiza atinge o mai mare adâncime. Fiecare dintre cele douăsprezece texte ale volumului prezintă un „caz”, este o fişă clinică descriind simptomele unui derapaj existenţial. Personajele, vizitate de boală, de bătrâneţe, de eşec sau de moarte, se integrează unei lumi închise, monotone, mecanice, guvernate fatal de biologie, ca şi de legea care împinge spre putrefacţie fructul dospit inutil.

Un personaj tipic pentru aceste proze de atmosferă decadentă este fata bătrână, a cărei siluetă tragică şi grotescă deopotrivă, rigidizată şi încovoiată de sentimentul zădărniciei, este privită parcă printr-o lentilă ce-i exagerează diformităţile. E lentila simţului comun în virtutea căruia destinul feminin îşi află împlinirea exclusiv în dragoste, mariaj, procreaţie, maternitate. Pentru mentalitatea patriarhală, remarcabil surprinsă uneori în

nuvelele Luciei Demetrius, celibatul femeii apare ca o anomalie şi ca un stigmat. Alexandra, eroina din nuvela *Cătuşe*, îşi iroseşte tinereţea într-o aşteptare fără ţel. La mai puţin de treizeci de ani se claustrează în camera-i cu miros de violete şi de naftalină, intoxicându-se cu amintirea unei iubiri nefericite. Nu se ocupă cu nimic, nu i se întâmplă nimic, singurele evenimente din viaţa ei sunt rarele şi ciudatele vizite ale Martei. Amândouă au iubit acelaşi bărbat, amândouă au fost părăsite de el şi se întâlnesc pentru a-l evoca, întreţinând un fel de complicitate amestecată cu rivalitatea. O rivalitate în abstract, fără obiect, o ficţiune în care cele două se complac, bovarice. Interesul nuvelei stă în spectacolul dialogului lor – limitat maniacal la iubirea pentru Petru –, pus în scenă ca un elegant duel de false amabilităţi şi de insinuări veninoase. În *o zi plină1* (titlul este o antifrază) este supus analizei sufletul uscat al unei domnişoare cvadragenare, Jeanne, pe care singurătatea, frustrările, vidul unei existenţe fără sens au îmbătrânit-o prematur. Îşi petrece zilele plimbându-se somnambulic prin Paris, mică, ştearsă, neluată în seamă de nimeni, terorizată de veselia inconştientă a perechilor de îndrăgostiţi şi de chipurile urâţite ale bătrânilor. Trăieşte în plină halucinaţie, paralel cu realitatea, singură cu obsesiile ei. Rivala sa e propria-i mamă, o femeie cu un trecut plin, aventuros, care o priveşte cu milă şi cu un abia disimulat dispreţ. La bătrâneţe, aceasta s-a retras într-un fel de azil (o pensiune de lux pentru bătrâni), unde îşi continuă, acum în mod amuzant, grotesc, viaţa de flirt şi de cochetărie. Crudă, îşi jigneşte fiica sfătuind-o să-şi închirieze la rândul ei un apartament în respectiva pensiune. Rănită, Jeanne umblă în neştire pe străzi o zi întreagă, urmărită de imaginea caraghioasă a bătrânilor vecini ai mamei ei şi, în fond, urmărită de propria ei bătrâneţe, din ce în ce mai ameninţătoare:

„În sală, cea mai variată, cea mai bogată colecţie de capete zbârcite, tremurătoare sub peruci proaspăt frizate, pe trupuri şubrede, subţiri sau mormane informe sub

dantela neagră, catifeaua cu paiete, pelerinuţele cu jeuri arborate sărbătoreşte. Toate penele, dantelele, bijuteriile şi danturile fuseseră scoase din casete şi din scrinuri. Invitaţii, fantomatici şi ei, îşi legănau capetele aidoma pe trupuri scârţâitoare, ţepene, frunţi pleşuve peste piepturi pline de decoraţii. Mirosea a supă de zarzavat, a ceai de tei, era mai linişte decât în orice local cunoscut până atunci. Din când în când câte un baston cădea cu zgomot pe ciment de pe speteaza scaunului unde fusese agăţat, o tuse era stăpânită cu greu”.[321][322]

Exemplare variate din rasa fetelor bătrâne găsim şi în *Casa din Strada Cetatea Veche*, proză compusă meticulos, atentă la detaliile de atmosferă şi la pictura de medii; în pensiunea unei văduve dintr-un orăşel montan s-au aciuat doar femei ciudate: bătrânele domnişoare Doll, bigote simpatice, inofensive, o fată plăpândă, ştearsă, care oftează şi scrie poezii (poreclită „molia mică”), o domnişoară trecută de prima tinereţe, Théa Alexandras, care dă lecţii de pian, se preocupă de mobilierul modern, citeşte, e în pas cu moda şi speră în van să se mărite, doamna Bemholtz, care şi-a părăsit inexplicabil soţul şi se vaită tot timpul că e singură, o actriţă cam deocheată (Luli Braun) şi, în fine, servitoarea Olga, „mare cât o cămilă albă”. Gesturile lor mecanice, de „jucării stricate” sunt urmărite de un ochi obiectiv, cu o curiozitate de entomolog. Viaţa lor liniştită, retrasă ascunde pofte neîmplinite, porniri isterice. Autoarea, un pic maliţioasă, se amuză înscenând acestor personaje tragic-comice o dramă absurdă. Când în pensiune se stabileşte în sfârşit un bărbat, singurul, actorul Lübeck, casa cu femei intră într-o stare febrilă. Foarte curioase să afle mai multe despre noul chiriaş, pe care îl pândesc cu priviri onctuoase, două locatare scotocesc într-o zi prin odaia acestuia; de teamă să nu fie prinse asupra faptului, aruncă la întâmplare pe

---

321 În mod aberant, autoarea a fost acuzată de a fi plagiat, în O zi plină, romanul Virginiei Woolf, Doamna Dalloway.

322 Lucia Demetrius, Destine, Editura Miron Neagu, Sighişoara, 1939, p. 72.

podea o ţigară aprinsă şi casa – „bătrână” ca şi personajele care o locuiesc – arde până la temelii. În mare parte volumul *Destine* se prezintă ca o colecţie de curiozităţi.

Remarcabile sunt nuvelele *Ultimele zile ale Ioanei Lazăr* (una dintre cele mai des citate proze ale Luciei Demetrius), *Febră*, *Generaţii* şi *Destine* – construite pe obsesia bolii, a perisabilităţii trupului, a fragilităţii umane. Prima dintre aceste nuvele este un fel de „cronică a unei morţi anunţate”, un jurnal de sanatoriu notând împuţinarea progresivă a resurselor eroinei. Ioana Lazăr, femeie cu un trecut oarecare, nu tocmai fericit – modestă profesoară la Sighişoara, tânără încă, ducând cu sine amintirea unei iubiri neîmplinite şi a unei căsnicii banale de numai doi ani – s-a internat la un sanatoriu bucureştean pentru a-şi trata un ulcer cronicizat şi, după trei luni de agonie, moare pe masa de operaţie. Scurgerea fiecărei zile sapă tot mai adânc în fiinţa ei ulcerată, chinuită de melancolie; suferinţei trupeşti i se adaugă suferinţa de a se fi îndrăgostit de medicul care o tratează. Stările de nervozitate, de febră, delirurile, depresiile, contorsionările trupului şi ale sufletului sunt excelent descrise. Din nou referirea la Blecher devine inevitabilă. Şi la acest autor şi în prozele cu bolnavi ale Luciei Demetrius distingem preocuparea de a surprinde în mişcare mecanismele halucinaţiei, de a vedea cum contururile realului se schimonosesc ameninţător sub imboldul durerii. Discursul, poros şi hipersenzitiv, captează poezia aiuritoare a subconştientului. În *Febră* vedem cum se nasc fantasmele în mintea unui copil bolnav, fetiţa Zuki (şi ea îndrăgostită, ca şi Ioana Lazăr, în felul ei copilăresc, inocent, de medicul cel cumsecade care îi înţelege suferinţa!). În *Generaţii* o adolescentă bolnavă de ftizie derulează, pe patul de moarte, filmul trist şi monoton al destinelor frânte din familia ei. Nuvela *Destine* înfăţişează într-o manieră rece, detaşată, cvasi-comportamentistă, o situaţie limită: evoluţia unei femei de la nevroză la nebunie. Într-o pensiune montană (unul dintre toposurile favorite ale nuvelistei) soseşte, printre turiştii veseli şi gălăgioşi, un

cuplu bizar: soţ şi soţie, oameni între două vârste, necomunicativi, cu chipuri mohorâte. Bărbatul suferă de o hipersensibilitate ce depăşeşte limitele normale, iar psihiatrul i-a prezis că va înnebuni fulgerător. Cea care înnebuneşte prima e însă soţia, terorizată de crizele zilnice ale bolnavului şi de gândul că predicţia medicului se poate adeveri dintr-o clipă în alta.

V.4.7. Insolitul psihologiilor aberante:

Album de familie (1945)

Tot o proză a bolii, a cazurilor de labilitate psihică, a eşecurilor sentimentale ori a dramelor de familie practică Lucia Demetrius şi în al doilea volum de nuvele, *Album de familie* (1945). Scrisul e aici mai matur decât în *Destine*. De la notaţia fugară autoarea trece la descrierea tacticoasă a atmosferei şi a mediului (trecere anunţată de piese ca *Ultimele zile ale Ioanei Lazăr* sau *Generaţii*), ceea ce creează o impresie de clasicitate, de soliditate a naraţiunii. Situaţiile psihologice exploatate sunt, în mare parte, mai complicate, analiza stărilor limită ţine seama acum de un complex de motivaţii, între care determinăriile ereditare sau acumulările biografice. Crizele, deraierile nu mai fac parte din scenariul vieţii de zi cu zi (nu mai sunt accidente obişnuite, ca în *Cătuşe* sau *o zi plină*), ci frizează patologicul ori senzaţionalul. *Album de familie*, nuvela ce dă titlul volumului, pictează în tuşe naturaliste un tablou al dezintegrării familiei burgheze (fără note tendenţioase, pentru că cel puţin deocamdată autoarea este o esteţă, în ciuda simpatiilor sale ideologice de stânga). Atmosfera şi decorurile sunt decadente. La un conac boieresc de pe la finele secolului al XIX-lea se petrec întâmplări îngrozitoare: alianţe nefericite din care se nasc copii debili sau retardaţi („Ioniţă, idiotul, copilul care se târa pe brânci, cu gura băloasă”; „un prunc alb, fără culoare, ca un vierme de mormânt”), adultere „romantice”, amoruri incestuoase; greşelile unei generaţii le cheamă fatal pe cele ale generaţiilor următoare, iar rezultatul e fie boala, fie sinuciderea. Poezia extincţiei şi a descompunerii se insinuează în iatacurile blestemate, în încăperile cu

draperii grele de mătase, cu mobile vechi, de familie, cu oglinzi argintate. Talentul nuvelistei se vădeşte în ştiinţa de a amenaja decorurile în care personajele îşi trăiesc nenorocirile şi de a doza, ca pe o otravă, tensiunile ce culminează cu catastrofa. O dramă de familie fin regizată – petrecută în ambianţa puritană a lumii bune româneşti de la mijlocul veacului al XIX-lea – este şi *Poveste veche*: o tânără cu o viaţă ireproşabilă e surprinsă de logodnicul ei în compania unui domn în vârstă necunoscut; fata nu se devinovăţeşte în niciun fel, nu mărturiseşte că acesta este adevăratul său tată (nu cel cunoscut de toată lumea şi mort de câţiva ani), ca să nu trădeze astfel greşeala de tinereţe a mamei sale care avusese demult o aventură secretă la Paris. Logodna se strică, iar tânăra dezonorată se stinge răpusă de o boală de nervi. Povestea e depănată pe îndelete, după tot tipicul unei proze realiste clasice în care autoarea deconstruieşte subtil, netendenţios, clişee ale unei mentalităţi patriarhale. O nuvelă înrudită este *Zi de noiembrie*, al cărei conflict vizează tot drama mută a feminităţii în mediul sufocant al familiei burgheze. Lucia Demetrius uzează aici de o strategie narativă ceva mai sofisticată decât în alte texte: o zi tensionată din viaţa unei familii e percepută prin ochii unui copil de doar câţiva ani. Băieţelul, care nu-şi dă seama ce se petrece în jurul lui, înregistrează pe parcursul zilei tot soiul de amănunte ce-i par neobişnuite şi, fără să ştie de ce, se simte îngrozitor de trist: tatăl a plecat pentru câteva zile de acasă, mama nu a venit la micul dejun, s-a furişat apoi în camera ei şi a văzut-o punându-şi toate rochiile din şifonier în nişte geamantane mari, a auzit-o cum cere să i se aducă trăsura, pentru ca mai târziu să o surprindă despachetând. Femeia pare când absentă, când pradă unei febrilităţi extraordinare, plânge tot timpul, are gesturi nervoase şi veşmintele în dezordine. Spre seară, fericiţi că mama nu mai pleacă, băiatul şi cele două surioare se joacă zgomotoşi cu o minge; le vine ideea să ascundă jucăria în odaia mamei, unde îi aşteaptă o viziune terifiantă: trupul inert al femeii chircit oribil pe canapea. Revelat

inocenţilor, macabrul pare şi mai destabilizator.

În majoritatea textelor din *Album de familie* nota dominantă este dată de insolitul unor situaţii psihologice aberante. Nevrotici, depresivi, fobici, maniaci, schizoizi, sinucigaşi traversează în chip de năluci această proza a realităţilor crepusculare. Nuvelistica Luciei Demetrius descrie cu precădere lumi bolnave ce-şi aşteaptă prăbuşirea. Cadrul în care „se joacă” acest spectacol al extincţiei iminente este fie – cum am văzut deja – interiorul fastuos şi desuet al familiei burgheze, fie spitalul ori sanatoriul de odihnă, fie burgul transilvan bântuit de melancolie. În *Sanatoriul de odihnă*, proză cu intuiţii comportamentiste (ca şi *Destine* sau *Zi de noiembrie*), spectacolul bolii psihice este descris firesc, detaşat, rece; perspectiva îi aparţine unui pacient – un funcţionar ajuns în sanatoriu din cauza surmenajului – care observă cu atenţie şi cu inocentă mirare comportamentele stranii ale bolnavilor din jurul lui, fără să-şi dea seama că este el însuşi bolnav. Din confesiunea sa naivă, cât se poate de verosimilă, se constituie un fel de jurnal de sanatoriu. Nuvela se sprijină pe abilitatea de a crea un puternic efect de insolitare.

Nici proza staţiunilor montane şi a burgurilor transilvănene nu este cu mult mai senină. *Pensiunea „Steaua magilor”* este o proză cu accente blecheriene, proză a nervilor măcinaţi de obsesia bolii, a neîmplinirii sau a morţii. *Un an de reculegere* narează o experienţă sentimentală absurdă a unei doctoriţe venite din Capitală într-un orăşel săsesc, „pe vremea ploilor mari de toamnă”: îmbolnăvită de singurătate, femeia se îndrăgosteşte maniacal, nevrotic de un vecin necunoscut din locuinţa căruia răzbat zilnic acorduri din Beethoven, Ceaikovski, Debussy. *Melopee* – nuvelă ce cheamă, într-un fel, analogia cu imagini, locuri, peisaje din *Accidentul* lui Mihail Sebastián – conţine o ciudată poveste de iubire consumată clandestin într-o vilegiatură de o săptămână prin orăşele de munte. Dar poate că cea mai neobişnuită nuvelă din *Album de familie* este *Fantezie romantică*, proză

decadentistă cu nuanţe gotice prin care autoarea încearcă să evadeze de sub tirania realismului. Un cuplu de cvadragenari, obosiţi de ritmul existenţei bucureştene, se strămută într-un vechi oraş ardelean, construindu-şi un mic castel de piatră pe locul unde fusese până de curând un cimitir austriac, în mijlocul unei păduri seculare. Cristina şi Andronic Boian (nume cu frapante rezonanţe eliadeşti!) îşi înving superstiţiile cu oarecare dificultate, repetându-şi că „un cadavru e mai puţin decât nimic". Inutil, pentru că de la o vreme spiritele morţilor încep să viziteze noapte de noapte mintea şi visele femeii, fragilizându-i psihicul şi chemând-o în cele din urmă pe lumea cealaltă. Reuşita majoră este şi în cazul acestei nuvele abilitatea de a crea o atmosferă, o poezie a straniului şi a tenebrosului.

În nuvelele Luciei Demetrius din *Destine* şi *Album defamilie, ca şi* în acelea de mai târziu, realitatea se afundă într-un halou de mister. Şi acest mister provine fie din inefabilul unor psihologii în criză, fie din intuiţia obscură a vecinătăţii cu moartea.

În proza sa de tinereţe – mai cu seamă în nuvele şi în romanul *Tinereţe* – autoarea experimentează, în felul său, o manieră de raportare la realitate nouă în epocă. E vorba de formula „realismului magic" (termen folosit într-o altă accepţiune decât cea actuală), pe care de altfel încearcă să o definească într-un articol din 1934 trimis de la Paris pentru *Adevărul literar şi artistic.1* În opinia tinerei scriitoare, formula acestui alt tip de realism ar fi, la noi ca şi în altă parte, o soluţie de depăşire a unei crize după ce performanţele unor autori ca „Balzac, Stendhal, Flaubert şi în fine Proust" au epuizat, în diferite direcţii, filonul romanului realist masiv, arhitectural, epic şi cerebral prin excelenţă. La romancieri mai noi precum Jean Cocteau, Jean Giraudoux sau Julien Green, Lucia Demetrius remarcă „sforţarea (...) de a introduce în realismul lor, fără a renunţa la observaţie, misterul şi supranaturalul". Ce ar însemna pentru autoarea noastră „realism magic"? O formulă care transformă în mit incidentele vieţii cotidiene,

reducând fenomenalul la un scenariu simbolic şi subţiind pasta epică prin lirism şi mister. „În realismul magic povestirea nu este importantă prin ea însăşi (...). Povestirea e numai mijlocul de a evoca printre noi ordinea universală a fenomenelor ce ne depăşesc”. Acestei poetici a epicului redus la esenţă şi a misterului/straniului/insolitului insinuat în faptul cotidian cel mai mărunt i se subordonează aproape întreaga creaţie interbelică a Luciei Demetrius. În alte condiţii istorice autoarea ar fi putut evolua, după război, spre o proză care să urmărească raporturile subtile dintre psihologic şi metafizic.

*

Anii de război sunt pentru Lucia Demetrius ani de indigenţe şi de infinite frustrări. Proza scrisă în această perioadă (nuvelistica din [323]

Album de familie) se resimte din plin de pe urma pesimismului autoarei. Din 1941 scriitoarea nu mai lucrează la Societatea Malaxa, trăieşte o vreme din expediente (traduceri, colaborări la reviste), apoi şi acestea îi sunt refuzate din cauză că, stigmatizată ca fiică a unei evreice, a devenit indezirabilă. Scrie în 1941 piesa *Turneu în provincie* (piesă despre dramele vieţii de actor) 1 şi i-o prezintă lui Rebreanu, director al Teatrului Naţional: „Mi-a spus cu sinceritate, fără să mă poarte cu vorba, că se temea să mă joace, de vreme ce mama e evreică”.[324] Lovitura cea mai puternică vine însă în 1942, odată cu moartea tatălui mult iubit. „Credinţa pe care o avusesem toată tinereţea cu lungi eclipse mă părăsise cu totul”.

O altfel de credinţă îi va lua locul curând credinţei în Dumnezeu: fidelitatea faţă de idealurile Partidului Comunist. Şi frustrările tinereţii, şi mai vechile sale

---

323 Lucia Demetrius, „Realismul magic”, în Adevărul literar şi artistic, XIII, nr. 712, 29 iulie 1934, p. 9

324 În 1939 prezentase Comitetului de Lectură al Teatrului Naţional Dramă burgheză, dar piesa fusese respinsă din motive extraliterare. A se vedea Lucia Demetrius, Memorii, p. 236.

convingeri stângiste, şi structura sa naiv-entuziastă o vor împinge pe scriitoare pe această cale. E un drum pe care Lucia Demetrius îl percepe ca pe un itinerariu ascetic ce pretinde lepădarea de sine, renunţarea la propria individualitate artistică şi supunerea necondiţionată faţă de imperativele realismului socialist. „Înţelegeam că pentru a sluji partidul ca scriitor trebuia să-mi modific scrisul”. Aşa se face că subtila autenticistă interbelică se converteşte după 1948 într-o ferventă militantă comunistă. Întorcându-se la pasiunea sa de tinereţe, teatrul, Lucia Demetrius devine în anii ’50 – prin best-selleruri ca *Trei generaţii* sau *Arborele genealogic*, prin foarte numeroasele piese scrise „pe linie” – unul dintre dramaturgii oficiali ai regimului comunist. Succes pe care îl va plăti destul de scump!...

V.5. Anişoara Odeanu1.

O „minimalistă” *avant la lettre*

V.5.1. La bal cu Camil Petrescu

„Nu mai scriu. Sunt aproape de sfârşit. Scriu dezolant – nu sunt mulţumită deloc, cred că am să termin romanul până plec, dar am să-l las să-l refac când mă întorc, ca să-mi dau seama mai bine de el când îl recitesc. Cine ştie, voi avea motive să mă preocupe mai mult. Acum n-am avut niciun stimulent. Nu găsesc interesant nimic din tot ce s-a petrecut până acum cu mine, a scris-o mult mai bine Mircea Eliade în întoarcerea din rai (*Pavel Anicet*) *şi Sebastián în* De două mii de ani. *Iscălesc toate părerile lui Camil Petrescu, în rest. Ce mai pot să spun eu în afară de asta? Nimic Cella, crede-mă, nu pot să-mi fac iluzii... Că am iubit? O spun toate femeile în romanele lor. Că am fost părăsită? A scris-o destul de bine H.Y. Stahl. Singurătate? Toţi oamenii care gândesc sunt singuri* (...) *Că am să mor şi n-are să rămână nimic în urma mea? Dacă trăieşte un Camil Petrescu, un Mircea Eliade – nu mai e nevoie de mine, nu mai pot să contribui cu nimic la nimic, cum mai mult îi face rău unei fete oarecare să semene cu o stea celebră” 1.*

Din pasajul acesta, pe care îl găsim într-o scrisoare

trimisă de Anişoara Odeanu, de la Lugoj, bunei sale prietene bucureştene Cella Serghi, desprindem ceva din portretul unei „fiinţe greu de mulţumit”: sceptică, de o luciditate suicidară, (auto) ironică, incapabilă de autoiluzionare; trăsături care imprimă o benefică nervozitate scrisului ei, dar care totodată riscă să-l submineze. O funciară neîncredere în propriile-i înzestrări literare, o modestie paralizantă aliată cu un orgoliu foarte bine disimulat fac ca Anişoara Odeanu să nu se ia cu adevărat în serios ca scriitoare. O inhibă obsesia că nu se poate ridica la nivelul autorilor „mari”, teama de ratare, de mediocritate. O obsesie congenitală, se pare, pe care nici micile „succese literare” de copil precoce, nici reacţiile critice laudative în urma volumului de debut –*Într-un cămin de domnişoare* – nu au putut-o înfrânge.

Doina Peteanu (numele adevărat al Anişoarei Odeanu) a crescut într-o familie de intelectuali şi a fost încurajată de mică să scrie literatură. Tatăl său, Aurel E. Peteanu, profesor de istorie şi director al liceului „Coriolan Brediceanu” din Lugoj, doctor în filologie, folclorist, este un asiduu animator al vieţii culturale bănăţene. Mama, Viorica Bujigan, decedată la doar douăzeci şi patru de ani, vine dintr-o familie de învăţători bănăţeni. Orfană de mamă, Anişoara Odeanu beneficiază cu asupra de măsură de atenţia ambiţiosului ei tată, dornic să o vadă cândva afirmându-se ca literată. Precoce, fetiţa scrie versuri, povestioare, piese de teatru. În 1922, la vârsta de zece ani, debutează cu o poezie în revista *Lumea copiilor*. Aurel Peteanu va trimite apoi textele fiicei şi la *Răsunetul* şi la *Gazeta Lugojului*. Mai mult chiar, înfiinţează o revistă a liceului „Coriolan Brediceanu”, *Primăvara Banatului*, poate şi cu scopul nemărturisit de a pune în evidenţă talentul viitoarei scriitoare. Un talent deloc supraevaluat: şi poeziile şi povestirile şcolăriţei Doina Peteanu vădesc uşurinţă a condeiului, intuiţii legate de compoziţie şi, deja, o destul de bună stăpânire a registrului ironic. Mica poetesă oscilează graţios între o sensibilitate nostalgic-simbolistă şi aplecarea către ludic şi către spectacolul

parodic. Exersează pastişa, scriind poeme în genul lui Minulescu, al lui Vlahuţă sau al lui Goga. Prozele sale – schiţe, însemnări de vacanţă, consemnări de călătorii, impresii din viaţa de elev – sunt vioaie, jucăuşe şi, în acelaşi timp, arată disponibilitate pentru observarea caracterelor şi a situaţiilor. Participă cu succes la concursuri literare, e abonată la premii, pare destinată unei cariere de excepţie în lumea literară. Şi nu doar la Lugoj e apreciată. Societatea „Tinerimea română" din Bucureşti îi acordă câteva premii (cel dintâi în 1925). Cu proza *Un examen de limba franceză* câştigă premiul întâi la un concurs organizat de *Adevărul literar şi artistic* în 1929. În acelaşi an părăseşte provincia, pregătindu-se pentru „cucerirea" Capitalei. Se înscrie la Facultatea de Litere, urmează cursuri de vară la Dijon şi la Grenoble, dar nu-şi va da examenul de licenţă. Din capriciu? Din nonconformism? Dintr-un sentiment al inutilităţii? Urmează în paralel Facultatea de Drept, pe care o absolvă în 1936. „Adolescenţa literară şi neliterară a Anişoarei Odeanu e arhiplină de premii şi nu e nicio îndoială că precocea scriitoare va fi fost cu toate mărturisirile (autobiografice) contrarii, şi o studentă silitoare, câtuşi de puţin rebelă şi deloc nonconformistă. Nonconformismul (de mai târziu) al autoarei e mai degrabă teribilism, cultivat şi el fără abuz", opinează Cornel Ungureanu1.

Sosită la Bucureşti cu planuri mari de cucerire a lumii literare, Anişoara Odeanu devine brusc ezitantă şi rămâne o vreme în expectativă. Se simte străină, se acomodează greu, se descurajează. Aşa ne dau de înţeles două scrisori pe care i le trimite unui prieten lugojean, student la Cluj, Liviu Roman, căruia i se plânge de superficialitatea vieţii bucureştene. Spre sfârşitul lui 1930 notează într-o epistolă:

„Bucureştii mi-a fost fatal de la început, m-am îmbolnăvit din nou ca anul trecut când am venit pentru întâia oară aici (...). Ceea ce e clar deocamdată e că la facultate mi s-a impus iarăşi un program stupid, mai puţin convenabil ca şi anul trecut. Fapt clar mai e şi acela că tot

mediul superficial de aici m-a intoxicat deja sufleteşte (...). Aseară am fost pe Calea Victoriei. Când am ajuns acasă am izbucnit în plâns. E caraghios, poate, e de neînţeles chiar... Nu ştiu ce proces s-a petrecut în sufletul meu. Am văzut toate femeile fardate şi prost îmbrăcate (pentru că la Bucureşti sunt cele mai multe femei ridicole, tinzând fiecare să fie... «frapantă»), bărbaţii cu fizic impecabil compensând enorme lacune sufleteşti, privindu-te toţi cu o privire care dezbracă – făcând apropouri”.

Concluzia: „Mi-am dat bine seama că locul nu mi-e aici”. Cu precizarea (esenţială pentru structura contradictorie a tinerei): „Mă întreb însă, dacă aş veni la Cluj, n-aş regreta odată tot ce dispreţuiesc acum? Am o fire curioasă şi veşnic nemulţumită... Ştiu să iau repede hotărâri, dar, din nenorocire – ştiu să le regret”[325][326]. În Banat se va întoarce târziu, abia după război, constrânsă de împrejurări. Tinereţea efervescentă, agitată, contradictorie şi-o trăieşte, la maximă intensitate, în „superficialul” oraş al lui Mitică, în a cărui atmosfera se pare că se integrează totuşi foarte bine un spirit mobil, ironic, relativizant ca al Anişoarei Odeanu. Capitala, cu tentaţiile ei multiple, cu spectacolul inepuizabil al străzilor supraaglomerate, cu cluburile şi variatele locuri de distracţie (cinematografe, ştranduri, patinoare, cafenele, toate în plină ecloziune în deceniul al patrulea...), cu mistica vieţii moderne (mistică a dinamismului, a înnoirii permanente), cu mirajul evenimentului (fie el politic sau cultural) trăit pe viu, urmărit „în direct” o prinde în vârtejul său pe tânăra venită din liniştitul Lugoj. Întâlnirea cu Capitala are la început un efect hipnotic asupra ei. Se lamentează, cum am văzut, din cauza senzaţiei de vid pe care i-o lasă viaţa bucureşteană, dar ea însăşi consimte a fi confiscată de mediul care, chipurile, o dezgustă. În scrisoarea din care am citat deja îi scapă o mărturisire

---

325 Cornel Ungureanu, „Întîmplări din realitatea imediată”, în Contextul operei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 204.

326 Scrisoare către Liviu Roman, datată 22. XI.1930, de regăsit la Gheorghe Luchescu, op. cit., p. 176.

despre pasiunea ei pentru dans. „Dansez mult”, recunoaşte ea; după cum îşi recunoaşte şi plăcerea de a hoinări pe Calea Victoriei... Într-o altă scrisoare, adresată aceluiaşi Liviu Roman, se confesează cu tristeţe şi cu autoironie în privinţa dificultăţii de a mai scrie literatură:

„Ştii ce activitate am de când am venit aici? Nici nu ştiu cum să ţi-o descriu... Sau, să nu mai fac prea multă introducere: nu mai scriu aproape nimic, în schimb mi-am desfăşurat tot spiritul umoristic în cele trei teze de la cele trei examene de până acum. La Papahagi la Filologie am încheiat: concludem că o aton se transformă în limba română... (etc.) şi că lucrarea merită 4. Mi-a dat totuşi după cât am auzit 7, cea mai mare notă din scris... Mâine dau examen cu Dl. Dragomirescu, azi a dat la una din serii un subiect foarte amuzant, să scrie fiecare o naraţiune descriptivă de autocritică. În fine, sunt copilării care nu interesează... Şi vezi – mi-e teamă să nu devin banală” 1.

Trei ani mai târziu, depăşind în fine perioada de criză, Anişoara Odeanu îşi va transfigura cele dintâi impresii bucureştene într-un roman cvasi-autobiografic*, într-un cămin de domnişoare*. Odată cu aclimatizarea în „oraşul furnicar” îi revin spontaneitatea şi pofta de scris. Îşi scrie cartea fără inhibiţii (în doar o lună, pretinde autoarea), „debarasată de ideea de a părea inteligentă, ca şi de altă poză literară, cu un curaj al sincerităţii absolute”[327328]. Întreprinderea sa nu e totuşi lipsită de obstacole, pentru că

„Frumoasele mele fraze împănate până la plesnire cu metafore, în loc să mă ajute mă încurcau de nu mai ştiam, după fiecare pasaj, de unde să mă mai iau. Până la urmă, furioasă, am luat hotărârea de a renunţa la toate armele strălucitorului meu «talent» şi de a scrie simplu, aşa cum am gândit, aşa cum am simţit, cu riscul de a părea proastă”.

---

327 Ibidem, p. 175.

328 Anişoara Odeanu, CamilPetrescu aşa cum l-am cunoscut, învol. CamilPetrescu. Trei primăveri, Ediţie alcătuită de Simona Dima, Ed. Facla, 1975, pp. 69-82.

Sunt fraze ce repetă fidel arhicunoscute principii camilpetresciene de poetică a romanului. Principii la care Anişoara Odeanu se converteşte, se pare, după ce face cunoştinţă, în vara anului 1933, pe plaja de la Eforie, cu Camil Petrescu. Cei doi nu schimbă în vara cu pricina mai mult de câteva vorbe, dar faptul că în loc să întâlnească, aşa cum se aştepta, un „profesor bătrân şi pedant”, face cunoştinţă cu „un bărbat tânăr ca înfăţişare, cu o graţioasă stângăcie de adolescent” o va fi stimulat pe Anişoara Odeanu să-l citească mai atent pe creatorul Doamnei T. Dacă ar fi să dăm crezare în întregime relatărilor târzii ale autoarei, ea ar fi ajuns la atari consideraţii asupra scrisului „dintr-un fel de instinct”, independent de teoriile lui Camil Petrescu, pe care le-ar fi descoperit cu „surpriză” abia după ce a încheiat *într-un cămin de domnişoare*. Greu de stabilit dacă lucrurile stau într-adevăr aşa! Cert este că pentru această scriitoare Camil Petrescu a reprezentat – până la sfârşit – principalul reper, principalul model. O recunoaşte cu nenumărate ocazii (anchete, interviuri, automărturisiri) Anişoara Odeanu însăşi. „Camil Petrescu a fost personalitatea literară care mi-a influenţat în cea mai mare parte destinul, susţinându-mă în tehnica cea mai grea, aceea a epicului pur” 1. În plus, scriitoarea a avut în Camil un foarte bun prieten – un sfătuitor de încredere pe teme literare şi nu doar literare –, un interlocutor „iniţiat în toate domeniile posibile, până şi în materie de îmbrăcăminte, coafură şi machiaj feminin”, povesteşte Anişoara Odeanu în *Camil Petrescu aşa cum l-am cunoscut*. Această prietenie literară se înfiripă în 1934, la un an de la prima întrevedere, tot la Eforie. Spre surprinderea chiţibuşarului prozator, tânăra frumoasă, jovială, sportivă, cu atitudine de „miliardară americană”, înnebunită de „cele mai abracadabrante dansuri” pe ritmuri de jazz a scris între timp o carte. „Am scris un roman care cred că are să vă placă”, îl avertizează ea pe Camil, amuzându-se în sinea sa de privirea neîncrezătoare a acestuia. Câteva luni mai târziu, după ce romanul apare la editura Adevărul (ajungând într-o singură lună la două tiraje!) „cu un titlu

caligrafic şi o fotografie mironosită pe copertă", Anişoara Odeanu devine unul dintre musafirii frecvenţi ai lui Camil Petrescu în apartamentul său modern de pe strada Câmpineanu. O musafiră fermecată de „multilateralitatea" maestrului, redusă la tăcere de o admiraţie fără rezerve:

„Camil Petrescu n-avea niciun fel de familie, în casa lui întâlneam însă întotdeauna lume, intelectuali din publicistică, actriţe de teatru, angrenaţi în discuţii foarte animate. (...) Când îl oboseam din cauza efortului de a ne auzi, Camil Petrescu ne mărturisea cu un zâmbet dezolat şi toţi ne retrăgeam. Eu, de fapt, nu-l oboseam, pentru că mă mărgineam să tac şi să ascult şi multă vreme nu m-a certat cum făcea cu ceilalţi prieteni ai lui" 1.

Nimic ambiguu, tulbure în relaţia tinerei autoare cu maestrul ei; Camil a fost pentru ea un frate mai mare, un îndrumător, nimic altceva. Asupra acestor nuanţe Anişoara Odeanu stăruie într-o convorbire cu Cornel Ungureanu:

„Într-un interviu pe care ni l-a acordat în anul 1970 (şi la a cărui variantă detaliată a renunţat, oferindu-ne răspunsuri «scrise») scriitoarea insista asupra relaţiei dintre ea şi Camil Petrescu: Camil a fost întotdeauna omul admirat şi nu mai mult! El era eroul sacru al vieţii literare în care se cantonase, cu atâta uitare de sine, la începutul deceniului al patrulea, Anişoara Odeanu"[329330].

De ce va fi renunţat totuşi scriitoarea la varianta iniţială, detaliată a interviului? Şi de ce exegetul său simte nevoia să sublinieze această renunţare? Ne aflăm, desigur, pe terenul alunecos al speculaţiilor. Şi al fireştilor tăceri discrete.

V.5.2. Studentele anilor '30: *Într-un cămin de domnişoare* (1934), un *best-seller* al tinerei generaţii

Cartea de debut a Anişoarei Odeanu corespunde perfect aşteptărilor de lectură ale deceniului patru. De

---

329 Anişoara Odeanu, în Camil Petrescu. Trei primăveri, ed. cit.

330 Cornel Ungureanu, Anişoara Odeanu, contextul unor romane, Studiu introductiv la Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare/Călător din noaptea de Ajun, Ed. Facla, Timişoara, 1983, p. 13.

unde şi dublul său succes, de critică şi de librărie. *Într-un cămin de domnişoare*[331] este un roman tipic pentru anii ’30: roman citadin, nutrit – ca atâtea alte cărţi ale vremii – dintr-un soi de fervoare de a surprinde ritmurile extrem de vii ale oraşului modern şi dintr-o mistică a tinereţii, a vitalităţii exuberante; totodată roman subiectiv, în căutarea autenticităţii. Subiectul – cu vădite ecouri autobiografice – are în vedere, în linii mari, întâlnirea decisivă a unei tinere provinciale cu mirajul „cetăţii vii”. Dany Penzza (dublu ficţional al Doinei Peteanu…), studentă la Literele bucureştene, consemnează într-un jurnal foarte sprinţar ceva din experienţele sale de căministă şi de inocentă descoperitoare a vieţii Capitalei, plictiseala cursurilor neatractive, micile dezamăgiri sentimentale, indecizii şi nemulţumiri, tot felul de poveşti culese din viaţa fără surprize mari a colegelor sau, pur şi simplu, impresii disparate, reverii adolescentine.

Tonul jucăuş şi (auto) ironic cenzurează pudic tristeţi nelămurite, melancolii doar aparent benigne. Să nu uităm: suntem în epoca de mare vogă a jurnalului intim şi a convenţiei romaneşti ce ia drept pretext epic jurnalul. Mare parte dintre principiile de construcţie narativă ale „tinerei generaţii” autenticiste i se potrivesc ca o mănuşă romanului Anişoarei Odeanu1, chiar dacă „romanul mai avea încă influenţe ionelteodoresciene”. „În orice caz, nimeni nu s-ar fi gândit că luasem ca model *Maitreyi*, dar îmi descoperisem propriul meu filon de «prospeţime şi autenticitate», de «luciditate şi inteligenţă», după părerea

331 Editura Adevărul, 1934; republicat sub titlul Anotimpul pierdut la Ed. Emi- nescu, Bucureşti, 1971 şi ulterior cu titlul iniţial la Editura Facla, Timişoara, 1983, împreună cu Călător din noaptea de Ajun, într-o ediţie îngrijită, adnotată şi prefaţată de Cornel Ungureanu.

cel puţin a iluştrilor mei critici”[332][333].

Citit astăzi, după mai bine de şaptezeci de ani de la publicare, romanul *într-un cămin de domnişoare* se înfăţişează în bună măsură ca un roman document. Un document devenit pitoresc, insolit, prin aceea că a căpătat patina vremii. Un album de vechi fotografii de epocă şi o colecţie de impresii „pe viu” despre cum se comportă o fată relativ independentă şi relativ emancipată în anii ’30 ai secolului trecut; prim-planuri dintr-un cămin pentru studente burghez, liniştit, cochet sau din amfiteatrele de la Litere pe unde defilează elegante „fete în floare” sau fete mărunţele şi tocilare, juni misogini, dascăli pedanţi.

Condeiul lui Dany Penzza – copil teribil, amestec de candoare şi de prematură plictiseală de viaţă, de entuziasm şi de debusolare – transcrie când cu vervă, când cu lehamite forfota oraşului şi fermentaţia tinereţii claustrate „într-un cămin de domnişoare”. Comentează cu maliţie gesturi, dialoguri, întâmplări mărunte; persiflează idealurile standard ale fetelor care le imită pe Greta Garbo

---

332 Dumitru Micu exprimă un punct de vedere contrar în pagina pe care i-o rezervă autoarei în capitolul „Autenticitate şi autentism” din lucrarea În căutarea autenticităţii (Ed. Minerva, Colecţia „Momente şi sinteze”, Bucureşti, 1994, vol. II, p. 121 şi urm.) : „Doar exterior se înscriu în linia prozei autentiste şi experienţialiste şi romanele Anişoarei Odeanu, în pofida formulei adoptate, cea de jurnal (...) şi cu toate că autorul Ultimei nopţi... (mentorul ei literar) s-a declarat surprins de «autenticitatea» acestuia. O autenticitate «strict epică», cum precizează chiar el, imediat. Adică nu una de adîncime. (...) naratoarea nu-şi devine obiect de analiză. Autentice, notaţiile ei sînt, incontestabil, în sensul că nu recurg la nici un soi de literaturizare (...), dar autentice în acelaşi grad (şi chiar mod) ca orice alte consemnări de experienţe cotidiene directe, neartificializate. E mai multă psihologie feminină în scrisorile Doamnei T (...) decît în confidenţele ambelor eroine, Dany şi Olga (...). Oricum, calitatea dominantă a scrierilor nu e aceea de a surprinde noi mari adevăruri sufleteşti”. Afirmaţii de pus sub semnul întrebării, valabilitatea lor fiind periclitată de imprecizia terminologică (ce înseamnă, de pildă, „autenticitate de adîncime”?), de înţelegerea parţială a conceptului de roman autenticist şi, nu în cele din urmă, de o lectură insuficient de atentă a textului.

333 Anişoara Odeanu, „Scrisul : risc şi dăruire totală”, în Tribuna, an XVIII, nr. 38, 19 sept. 1974, p.5.

şi pe Marlene Dietriech sau truda tocilarelor lipsite de imaginaţie. Dar eroina nu se cruţă nici măcar pe sine, transcriindu-şi cu o anumită răceală, ca şi cum ar povesti întâmplări ale altora, puseurile de sentimentalism, tentaţiile autocompătimirii. „În cămin nu poţi să fii niciodată singură. Când voiam să plâng trebuia să intru la W.C. ca să nu fiu tulburată de colege binevoitoare care voiau să mă mângâie. Cele mai serafice lacrimi le-am plâns acolo, în încăperea mică, refrenate de apa ce se trăgea, succesiv, la un etaj sau la altul, sau în closetul de alături" 1 – cam în felul acesta îşi bagatelizează Dany Penzza dragostea pentru „ex-logodnicul" Peter, junele neamţ înrolat în detaşamentul căştilor de fier hitleriste, sau sentimentele nelămurite nutrite faţă de foarte delicatul Dinu (pe care îl îndepărtează pentru a-şi demonstra că e puternică, stăpână pe sine). De „toată adunătura asta de femei din care se vor recruta viitoarele profesoare, viitoarele fete bătrâne, pedante şi cu ticuri nervoase"[334] Dany Penzza se detaşează printr-un orgoliu al lucidităţii şi prin refuzul de a se subordona comod concepţiei comune asupra feminităţii. Soră bună cu Olguţa din *La Medeleni*, ea – fata băieţoasă, mica amazoană – încearcă un sentiment de revoltă la gândul că libertatea sa ar putea fi condiţionată fatal de fiziologie:

„M-am revoltat împotriva sexului meu, l-am dispreţuit şi m-am simţit umilită pentru că sunt şi eu femeie.

«Dar eu nu sunt ca şi celelalte! Sunt mult mai masculinizată...» Ca să mi-o dovedesc, am început să mă spăl furtunos, trântind cu putere săpunul, buretele şi pasta de dinţi şi tamponându-mi brutal spatele şi bustul cu palmele muiate în apă rece, aşa cum ar fi făcut un băiat. M-am supărat pe sânii mei ce se proeminau inutili, gingaşi şi grozav de feminini, ca o sfidare. Uff! Tare mai eram nenorocită! Ah, Doamne, de ce eram femeie?! Dar, puţin mă interesa sexul meu! Am să mă comport ca un băiat. Am să merg cu pas apăsat şi balansându-mi mâinile fără nicio

---

334 Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare, Ed. Facla, Timişoara, 1983, p. 58.

graţie, să port numai tocuri joase, haine de sport şi basc. Linia asta am s-o urmez în primăvara de acum, când îmi voi întocmi noua garderobă.

Pe sală, s-a scos covorul pentru ca să se mături. Cum încercam să merg cât mai masculin şi cum eram grozav de încântată de a fi reuşit, un cui din tocul pantofului a zgâriat strident cimentul şi am lunecat, cu un pas mult mai mare decât voiam, iar, până să-mi restabilesc echilibrul, m-am balansat de câteva ori foarte feminin şi mi-am scăpat din mâini prosopul cu toate uneltele pentru spălat, învelite în el. Flaconul cu apa de dinţi Chlorodont s-a spart şi mirosul s-a răspândit în aer, antiseptic”[335].

Peste frământările autentice ale acestei „eroine” fără glorie – care îşi resimte feminitatea cu atât mai constrângătoare cu cât o consideră întâi de toate o limitare ontologică şi abia mai apoi o limită impusă de societate – se aşterne „antiseptic” autoironia...

Naratoarea decupează cu amuzament instantanee de viaţă cotidiană, persiflând parcă, jemanfişist, prin selectarea celor mai banale secvenţe, literatura cu pretenţii maximaliste. Un gest de frondă, situabil în proximitatea extravaganţelor avangardiste, gest ce denunţă absurdul existenţei şi inutilitatea Literaturii. Este o atitudine comună junilor „revoltaţi” ai deceniului patru; sublimată în cartea de debut a Anişoarei Odeanu, această atitudine va fi foarte clar marcată într-un volum ulterior, *Ciudata viaţă a poetului* (1942), exerciţiu de virtuozitate parodică. În aceeaşi ordine de idei, ingenuitatea – deopotrivă a eroinei şi a autoarei – care i-a fascinat (într-o vreme când ingenuitatea e „chic”, e la modă) pe comentatorii romanului *într-un cămin de domnişoare* s-ar putea să fie, într-o bună măsură, şi un efect al unei subtile simulări, un artificiu literar. Dany Penzza este o ingenuă care îşi conştientizează perfect ingenuitatea, exploatând-o cu folos în relatările ei. Nota bene: eroina, studentă la Litere plictisită şi teribilistă, departe de a fi un narator naiv, străin de artificiile literaturii, are chiar veleităţi de

335 Ibidem,p.58şiurm.

scriitoare, pe care şi le bagatelizează – într-un exerceţiu al distanţei autoironice. Participă mereu (ca şi Anişoara Odeanu, de altfel) la concursul de literatură al societăţii „Tinerimea română”, ca să-şi poată reînnoi garderoba cu banii câştigaţi ca premiu, zice ea... („Anul trecut am luat premiul I şi am primit două mii de lei. S-ar putea să am aceeaşi şansă... Aveam multă încredere în dexteritatea mea de a întocmi fraze frumoase, care să impresioneze plăcut sensibilitatea domnului ce va corecta tezele. Dar, dacă n-am să iau premiul întâi?”). Dany Penzza pozează în leneşă, în dezabuzată; plictiseala, lipsa de sens a unei vieţi ce se scurge banal şi mecanic, insignifianţa lucrurilor şi a destinelor sunt temele permanente ale meditaţiei sale de fiinţă bolnavă de acedie şi de scepticism. În după-amiezile în care lâncezeşte, cu un curs plicticos în faţă, în sala de lectură sau în camera cochetă de cămin îi vine în minte că pierderea unui nasture şi un examen ratat sunt evenimente de aceeaşi importanţă, că acţiunea şi inactivitatea duc în aceeaşi direcţie, nicăieri.

„Toată lumea, în jurul meu, trăia după cum o tăia capul. Fiecare se îngrijea de el însuşi şi fiecare părea a fi preocupat de câte ceva şi mulţumit de faptul că avea preocupări. Numai eu n-aveam nicio preocupare, nu mă interesa sincer nimic şi nimeni nu se interesa de mine. (...) Petreceam restul timpului într-o dormitare bolnăvicioasă, ce se întrerupea numai pentru mese. Mă bucuram acum exagerat, când aveam un menu bun şi tot aşa de tare mă întristam când era meniul prost. Singurul meu ideal era să pot să mănânc bine, să dorm cât de mult şi să am bani ca să-i dau Suzannei, să-mi cumpere ciocolată sau fructe, în fiecare după-masă” 1.

E multă bufonerie disperată în gesturile precipitate ale eroinei, în sfidătoarea sa indiferenţă faţă de lucrurile importante, în indecizia, în inconsistenţa faptelor ei. Atitudinea sa de fată veselă, bonomă, superficială, pusă mereu pe şotii şi care preferă să-şi piardă timpul cu reveria, badinajul sau hoinărelile prin oraş în loc să meargă la facultate şi să înveţe pentru examene,

atitudinea aceasta este în fond o strategie a disimulării, o modalitate de a-şi ascunde, faţă de ceilalţi ca şi faţă de sine, adevărata problemă: intuiţia absurdului, sentimentul paralizant al inutilităţii, inevitabila ratare.

În însemnările jucăuş-ironice ale lui Dany Penzza gândul sinuciderii se strecoară insidios, ca laitmotiv într-o farsă tragică. Argumentele personajului persecutat de o existenţă monotonă sunt acelea – banalizate – ale mai tuturor „disperaţilor" din cărţile autenticiştilor: „o puternică confirmare, ce-mi venea din afară de mine, a adevărului pe care eu l-am recunoscut de mult: că existenţa mea n-are niciun rost. (Concluzia logică ar fi fost: să mă sinucid. Totuşi, eram încă prea curioasă de ceea ce va urma...)". Şi Dany Penzza nu e deloc patetică, e cât se poate de firească în consemnarea momentelor de vertij lăuntric; autoarea nu scrie despre sinucidere pentru că e o temă la modă ori pentru că ar tenta-o cabotinismul de tip Emil Cioran, ci pentru că tema aceasta face parte din sine, ca obsesie constitutivă a personalităţii saleova dovedi de altfel mai târziu chiar prin fapte... Tentaţia autoarei de a-şi împinge personajul spre sinucidere se vădeşte cu claritate într-o bucată prozastică intitulată *Postumă* şi publicată în 1933 în *Adevărul literar şi artistic1* cu precizarea că reprezintă un fragment dintr-un roman în lucru numit *într-un cămin de domnişoare*: întâlnim acolo o Dany Penzza care, în liniştea unei plicticoase după amiezi de duminică petrecute într-un cămin aproape pustiu, monologhează, cu un aer de clovnerie simpatică (agitându-se nebuneşte pe marginea unei ferestre de la etaj), pe tema sinuciderii sale apropiate; va lăsa scris, plănuieşte ea, câteva cuvinte lămuritoare – „Da, domnilor, de aceea mă sinucid. Pentru că niciodată n-am reuşit nici să fac nici să spun nimic interesant". Fragmentul nu va fi inclus totuşi în roman, autoarea s-a temut probabil că sinuciderea ar fi fost un final melodramatic, prea puţin potrivit pentru o carte nutrită din scepticism şi ironie. Finalul voit banal pune sub semnul întrebării posibilitatea unei existenţe în afara rutinei cotidiene şi subliniază – pentru a câta oară în

cuprinsul cărţii? – poetica pe care azi am numi-o „minimalistă” a romanului Anişoarei Odeanu:

„Afară începe să se limpezească de ziuă. Are să fie frumos azi... În cameră la noi, încep să se distingă contururile mobilelor... masa, noptierele, paturile... aşa cum le-am văzut în fiecare dimineaţă, de luni întregi...[336]

Oare cât o fi ceasul? cască Marta.

Habar n-am – îi răspund” 1.

Jurnalul lui Dany Penzza se încheie în nota joasă a acestui „habar n-am” deziluzionat, semn al unei premature plictiseli în faţa „drumului egal al fiecărei zile”. „Minimalismul” autoarei vine din disperarea surdă de a nu putea găsi un sens unei vieţi haotice, compuse din întâmplări mărunte şi din gesturi stereotipe. Excedată de insignifianţa faptelor şi a lucrurilor între care trăieşte, naratoarea din *într-un cămin de domnişoare* se lasă purtată de o frenezie a descrierii detaliilor oricât de anodine, oricât de meschine (un tiv descusut, o broderie de pe o cuvertură, un gest oarecare, un dialog banal etc. etc.). Descriere aproape maniacală, de regăsit şi în romanul următor, *Călător din noaptea de Ajun*, receptată în mod impropriu de unii comentatori interbelici ca deficit de artisticitate. Într-un articol altminteri favorabil, Lascăr Sebastián, de pildă, deplânge „inutilitatea atâtor observaţii migăloase pe marginea câte unui gest fără semnificaţie”: „domnişoara Odeanu înseamnă cu meticulozitate tot ceea ce a observat. Dar ceea ce observă este de multe ori modic, sub simbolul tâlcurilor generale, care se cer artei”[337][338]. Iar Petru Manoliu (care semnează sub

---

336 „Postumă”, în Adevărul literar şi artistic, s. II, nr. 649, 14 mai 1933, p.2. Alte fragmente din anunţatul roman publicate în aceeaşi revistă: „Sesiune de examene”, s. II, nr. 650, 21 mai 1933, p. 8 ; „Cu «Tinerimea Română» la Iaşi”, s. II, nr. 653, 11 iunie 1933, p. 3-4. Totuşi, aceste fragmente nu vor fi incluse în roman. Mărturisirea autoarei cum că ar fi scris Într-un cămin de domnişoare într-o singură lună nu e de creditat.

337 Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare, ed. cit., p. 209.

338 Lascăr Sebastian, „Despre o carte sprintenă”, în Adevărul, an 48, nr. 15 617, duminică 9 decembrie 1934, p. 3.

pseudonimul Erasm) e de părere că jumătate din carte putea foarte bine să lipsească întrucât aglomerează „lucruri artificiale care au darul să dilueze, să deruteze, să bagatelizeze”[339]. În realitate, excesul de minuţiozitate este aici programatic: totul e egal de important, egal de neimportant, totul merită consemnat. Nu o putem bănui pe tânăra autoare de lipsă de discernământ artistic. Dimpotrivă. Anişoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a „lucrurilor mari” un procedeu narativ. Un procedeu curent astăzi, dar care în anii ’30 ai secolului trecut o arată pe această autoare în postură de frondeur. Căci, în fond, ea sfidează nişte cutume literare, şi mai ales pe aceea în virtutea căreia literatura decupează din realitate doar semnificativul, doar eşantioane cu potenţial simbolic. De caracterul conştient al acestei transgresiuni puţini şi-au dat seama în epocă.

Cornel Ungureanu regretă pe bună dreptate că autoarea nu a împins şi mai departe această atitudine de frondă inovatoare, că – ezitantă, neîncrezătoare în forţele proprii – nu şi-a valorificat suficient intuiţiile: Anişoara Odeanu n-a bănuit

„Că aceste stări, că aceste descrieri, că aceste notaţii pot capta, precum puţine alte modalităţi, vibraţiile modernităţii. Că de aici poate începe marea proză «experimentală». E încă foarte speriată ca nu cumva să încalce legile bunei cuviinţe literare, e prea copleşită de prezenţa «fiinţelor geniale» din preajma ei. *Ei* sunt de ajuns, ei spun suficient unei literaturi. Ea nu poate aduce în plus decât acest bandaj («inutil!») de cuvinte. Peste puţină vreme un romancier ca Robbe-Grillet va transforma în program o inaptitudine. Peste puţină vreme va deveni celebru «omul fără calităţi» al unui romancier de geniu: Musil” 1.

Provocatoare şi sugestia criticului că Agatha, eroina musiliană din *Omul fără însuşiri*, „trăieşte o gamă de stări similare eroinelor Anişoarei Odeanu” („Dar păstrând,

---

339 Erasm, „Într-un cămin de domnişoare”, în Credinţa, II, nr. 299, miercuri 28 noiembrie 1934, p. 4.

evident, sentimentul proporţiilor. Ceea ce realizează Musil de-a lungul unui roman de două mii de pagini, A.O. reuşeşte din când în când, în momentele fericite ale inspiraţiei”). De avut în vedere, de asemenea, următoarea remarcă à-propos de valenţele novatoare ale tehnicii descriptive în proza Anişoarei Odeanu:

„Deloc analizat din punctul de vedere al modernităţii, programul novator al lui Camil Petrescu se reclamă din Husserl, ca şi – prin Merleau Ponty – programele «noilor romancieri». E *vorba de a descrie şi nu de a analiza*, propoziţie devenită celebră în Franţa prin 1950, era foarte cunoscută de autoarele din jurul lui Camil: era indicaţia fundamentală, de altfel dezvoltată de marele romancier în câteva eseuri”.

Şi încă: adâncirea în concret – un concret excesiv detaliat –, refuzul simbolicului, trăsături asupra cărora comentatorii interbelici ai Anişoarei Odeanu insistă ca asupra unor deficienţe şi care devin ceva mai târziu puncte esenţiale în programul „noului roman”, „ar fi putut fi considerate, dacă autoarea ar fi stăruit în creaţia romanescă pe acest drum, mari calităţi...”

Chiar dacă nu e – valoric – un roman de prim ordin al anilor ’30, ci doar un volum mai mult decât promiţător, scris cu lejeritatea unui condei de certă vocaţie*, Într-un cămin de domnişoare* este, fără îndoială, o carte de prim-plan; căci ilustrează atât de bine atmosfera epocii, încât face din cititorul contemporan un complice. Romanul s-a vândut foarte bine, editura s-a văzut nevoită să scoată în decurs de o lună două tiraje. Autoarea e oprită pe stradă ca să i se ceară autograful şi „arătată cu degetul ca o actriţă”, îşi aminteşte amuzat Ştefan Baciu[340341]. Succesul se va fi datorat şi campaniei de promovare întreprinse de editura Adevărul împreună cu întregul trust de presă ce grupează publicaţiile *Adevărul*, *Adevărul literar şi artistic*

340 Cornel Ungureanu, în studiul introductiv la Într-un cămin de domnişoare, ed. cit., p. 26 şi urm.

341 Ştefan Baciu, „Anişoara Odeanu”, în volumul Praful de pe tobă, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995, pp. 413-420.

(unde Anişoara Odeanu colaborează încă din adolescenţă cu fragmente de proză sau cu diferite articole), *Dimineaţa*, *Reporter*. În prima dintre aceste publicaţii scrie o cronică elogioasă Bogdan Amaru[342] şi una favorabilă dar cu unele rezerve, Lascăr Sebastián1; N. Batzaria[343]scrie entuziast în *Dimineaţa*; şi, incredibil, în *Adevărul literar şi artistic* cartea e întâmpinată cu foarte multă bunăvoinţă de redutabilul G. Călinescu (poate şi pentru că autoarea nu figurează pe lista lui Lovinescu...). Criticul o proclamă pe Anişoara Odeanu „întâia ingenuă a literaturii feminine" şi defineşte *într-un cămin de domnişoare* – nu fără o oarecare doză de echivoc, totuşi – ca „o frumoasă ficţiune a adolescenţei feminine", „scrisă cu siguranţa unui stil elastic care nu vrea să obosească încordându-se prea tare". Cu prodigiosul său condei de portretist, cel care a scris *Cartea nunţii* (în fond, un altfel de roman despre ingenuitate şi despre tineri ingenui...) schiţează, în linii în general exacte, chipul foarte tinerei scriitoare:

„Fiind definitiv femeie, domnişoara Anişoara Odeanu şi-a pus pe coperta volumului o fotografie a chipului său, prin care luăm cunoştinţă de un cap de pisicuţă linsă, cu ochi şăgalnici, sfredelitori de maliţie, deşi în fond copilăroşi, cu nas temerar deasupra unei guri care, în ciuda unui rouge gros dintre cele mai fatale, rămâne de o amuzantă inocenţă, un chip în sfârşit de o graţioasă teribilitate masculinizantă, care îţi face impresia însă, prin mobilitatea lui că e gata să dispară de pe copertă spre a sughiţa cu lacrimi într-o pernă, de amarul criticii răutăcioase. Chipul acesta simbolizează însă foarte bine literatura autoarei, a cărei justificare trebuie căutată în primul rând nu în existenţă (reală de altfel) a unor predispoziţiuni, cât în fericitul dar de a nu se falsifica pe sine"[344].

---

342 Bogdan Amaru, „Într-un cămin de domnişoare", în Adevărul, an 48, nr. 15 609, vineri 30 noiembrie 1934, p. 2.

343 Lascăr Sebastian, art. cit.

344 G. Călinescu, „Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare", în Adevărul literar şi artistic, XIII, nr. 731, 9 decembrie 1934, p. 9.

V.5.3. Frivolităţile unei „fiinţe greu de mulţumit".

Ca şi Lucia Demetrius, ca şi Henriette Yvonne Stahl, ca – de altfel – mai toate scriitoarele noastre interbelice cu o anumită vizibilitate, Anişoara Odeanu primeşte aplauzele criticilor pentru autenticitatea scrisului său şi pentru naturaleţea cu care încearcă să lumineze unghere ale controversatului „suflet feminin". Aşa că o recuzită destul de limitată de clişee privind feminitatea, „misterul feminin", „literatura feminină" e pusă în joc în cronicile dedicate cărţii de debut a Anişoarei Odeanu. „Ceea ce are deosebit *într-un cămin de domnişoare* este pecetea feminităţii perfecte, aşa cum şi-o închipuiesc şi de multe ori cum nu şi-o închipuiesc bărbaţii. Feminitatea cu tot ce are specific, ispititor, până şi cu scăderile ei, cum ar fi o lecuţă de superficialitate", scrie Lascăr Sebastián, care nu vede în volumul recenzat decât „o carte sprintenă". Bogdan Amaru face exces de sintagme ca „biruitoare feminitate", „candoare delicioasă". Al. Robot[345] se pronunţă în termeni asemănători: „O carte sinceră, din care transpiră sensibilitatea unică a acestei fete care reabilitează tot ce au compromis câteva dudui grăbite. Anişoara Odeanu a scris fără premeditare. Romanul ei este expresia directă şi graţioasă a generaţiei pe care o reprezintă". Comentatorii interbelici ai *Căminului de domnişoare* sunt cuceriţi de verva, de spontaneitatea, de candoarea, de irezistibilele ghiduşii juvenile ale lui Dany Penzza; de fapt, „păcăliţi" de giumbuşlucurile simpaticei „eroine", rămân – cu toţii – blocaţi la un prim nivel (cel mai vizibil!...) de semnificaţie. Chiar şi perspicacelui Eugen Ionescu îi scapă subtextul grav, aproape dramatic al romanului:

„E o carte de humor. Chiar când e vorba de tristeţe, de sentimentalitate, de un pic de dragoste. Un humor realizat cu mijloacele cele mai simple din lume. Un dar de a surâde de toate lucrurile şi tuturor lucrurilor. Un dar (pe

345 Al. Robot, „Romanul unei fete de azi. Anişoara Odeanu a scris o carte despre studente. De vorbă cu o autoare şi o eroină", în Rampa, an. 17, nr. 5070, p. 1.

care eu, personal, îl invidiez, vreau să mi-l apropiu, mă laud că îl am şi nu îl am) de a nu privi viaţa în serios, de a «effleura» viaţa” 1.

Dar nu, nu-i vorba de umor în cartea aceasta, pretinde autoarea care, într-o scrisoare adresată lui Camil Petrescu, se arată întristată de faptul că, aproape unanim, criticii au citit romanul ei ca pe o carte amuzantă, scrisă cu talent şi doar atât.

Anişoara Odeanu, la fel ca personajul său, li se înfăţişează contemporanilor ei sub masca unei imperturbabile jovialităţi („Domnişoara Anişoara Odeanu este senină”, nu se îndoieşte Eugen Ionescu...), îşi joacă teribil de bine rolul de fată simpatică, de bună camaradă, sportivă şi un pic superficială. E văzută colindând localurile bucureştene, mereu în compania gălăgioasă a unor prieteni boemi, e recunoscută ca vedetă a şezătorilor literare. Puţin maliţios, Ştefan Baciu (unul dintre prietenii interbelici ai scriitoarei) o descrie ca pe o tânără „nostimă, aşa cum umbla îmbrăcată, fardată, «aranjată», prin redacţii şi pe străzile Bucureştiului şi ale oraşelor de provincie unde, la şezătorile literare, era întotdeauna unul din punctele de atracţie şi de succes”.

„Fata de la Lugoj, în trench-cotul cenuşiu, cu basca pe-o ureche, ştrengăreşte, cu pantofi sportivi cu talpa de crep, şi o siluetă de model profesional, cucerise Bucureştiul cu o carte uşoară, amuzantă, premiată şi anunţată cu surle şi trâmbiţe de editura Adevărul, intitulată *într-un cămin de domnişoare*”[346347].

Pe lucida Anişoara Odeanu succesul de critică, dincolo de care întrezăreşte atitudini condescendente, amabilităţi minimalizatoare, nu o face să se îmbete cu apă rece. Rămâne o pesimistă şi o obsedată de ratare. Îi scrie mai vârstnicului prieten Camil Petrescu:

„Aş vrea mult să pot să mă reabilitez. Toată lumea crede că *într-un cămin de domnişoare* e pe acelaşi plan *eu*

346 Eugen Ionescu, în Reporter, nr. 51, sîmbătă 22 decembrie 1934, p. 3.
347 Ştefan Baciu, op. cit., p. 414.

sunt studentă a Marthei Rădulescu sau *îmi placi* de Erastia Peretz. În afară de dumneata, şi asta mă consolează mult, altfel mi-aş socoti întâia carte definitiv ratată. Vreau să-ţi mai spun că în afară de asta îmi merge foarte rău, asta ca un post-scriptum al cărţii. Dar nu vreau să înşir prea multe fapte concrete, pentru că ar trebui să scriu o nouă carte. Acum mă gândesc foarte serios să mă sinucid. Sunt jenată că trebuie să-ţi spun asemenea lucruri, însă te rog s-o iei ca pe o glumă de prost-gust” 1.

Scrisorile către Camil Petrescu evidenţiază o strategie discursivă a autocontrazicerii sistematice, un histrionism tensionat: după fiecare confesiune rostită într-o tonalitate mai gravă Anişoara Odeanu se repliază orgolios în şarjă, autoironie, autopersiflare, bufonerie. De pildă, în scrisoarea din care am citat, frazei voit ambigue despre sinucidere şi – ceva mai încolo – mărturisirii tinerei scriitoare că a „furat” de la Cella Serghi o fotografie reprezentându-l pe Camil şi a aşezat-o în locul unei fotografii a lui Peter, iubitul din îndepărtata Germanie hitleristă, le urmează, într-un cu totul alt registru, un pasaj caraghios în care autoarea epistolei trăncăneşte despre Micicy, pisoiul ei de la Lugoj, şi despre papagalul Coco, grav bolnav... Trecerile bruşte de la o dispoziţie la alta, de la un registru la altul sunt caracteristice, de altfel, şi pentru autoare şi pentru personajele ei. Autoarea însăşi se inventează de fapt pas cu pas pe sine ca pe un personaj de roman tragi-comic. Vom vedea de ce... În dialogul epistolar purtat cu Camil (ca şi în scrisorile către Cella Serghi) ea se învinovăţeşte în permanenţă pentru „cabotinismul” său, se declară „un om neinteresant”, se autoflagelează pentru că nu munceşte de ajuns şi pentru că resimte ca pe o imposibilitate idealul de a-şi depăşi limitele. Edificator în acest sens este un program de autodisciplinare, un decalog, pe care şi-l impune Anişoara Odeanu şi pe care i-l comunică într-o scrisoare aceluiaşi Camil Petrescu. Tânăra îşi propune să fie mai organizată, să citească mai mult şi mai ordonat, „să caut să am la un moment dat o viziune generală asupra tuturor genurilor de creaţie artistică”, „să

nu scriu decât atunci când sunt sigură că am posibilitatea să realizez ceva mult superior cărţii anterioare, cu altă viziune de viaţă, cu alte probleme” (exigenţă benefică în principiu, dar care se vădeşte până la urmă excesivă, frenatorie, din moment ce accentul cade pe utopicul „mult superior”...). Şi-ar dori de asemenea „o demnitate de ţinută continuă” prin care să devină „un personagiu respectat sau temut cel puţin”. În plus: „să nu fiu niciodată bătrână, falsificată, obsedată de un adevăr ce mi se pare unic”; „să nu devin un personagiu dizgraţios”. (De remarcat cât de des Anişoara Odeanu vorbeşte despre sine ca despre un „personaj”!) ...[348]

Lui Camil Petrescu tânăra scriitoare i se destăinuie aproape fără rezerve, ca unui bun şi matur prieten care nu ezită să o cheme la ordine atunci când, în scris, face concesii gustului comun sau când, în viaţa de zi cu zi, se lasă ademenită de mici frivolităţi. Camil, care ar vrea ca Anişoara Odeanu să devină mai mult decât o autoare talentată dar minoră, îi atrage atenţia că, bunăoară, colaborarea la „Cronica feminină” a *Adevărului literar şi artistic* ar putea să o compromită în lumea scriitoricească. Articolele semnate de năstruşnica scriitoare în respectiva rubrică stârniseră oarecare rumoare prin atitudinea lor sfidătoare, insolentă, de o ironie răutăcioasă („Mihail Sevastos îmi spunea, despre nişte prietene ale lui, că sunt atât de revoltate (...), încât afirmă că merit să fiu luată la palme” 1). Cu destulă greutate renunţă Anişoara Odeanu la aceste articole. Nu doar pentru că probabil o amuză, pentru că îi procură, mărturiseşte ea, „o vastă corespondenţă” de la cititori, dar şi pentru că, de fapt, articolele în cauză nu sunt simple, banale recomandări de designer vestimentar sau aptere consemnări de evenimente mondene (cum scriau, în cadrul unor rubrici similare, Sidonia Drăguşanu sau Ţuţu Ralea), ci mici fragmente de proză, scrise cu nerv şi cu foarte mult haz, adesea schiţe caracterologice, flash-uri ce surprind

348 Scrisori către Camil Petrescu, Ed. îngrijită, prefaţă, note şi indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, vol II, p. 125.

moravuri, portrete caricate. Undeva – de pildă – autoarea acestei „Cronici feminine” dă frâu liber implacabilei sale ironii apropo de lipsa de distincţie a bucureştencelor care ies pe stradă pieptănate ca pentru interior sau – oroare! – oxigenate:

„Noi n-avem încă pudoarea străzii. Strada, cu casele ei, cu maşinile ei, are alt ritm decât camera cu sofale şi veilleuze. Pe stradă trebuie să fim în plină armonie cu un automobil tip 1935. Nimic din atitudinea noastră să nu transpară lascivitatea interiorului pe care l-am părăsit. (…) Cred că în nicio capitală din lume nu sunt atâtea femei oxigenate (…). Blondul, mai ales platinul, e ceva pentru reflectoare şi pentru sala plină de spectatori. Tot exteriorul, toate mişcările trebuie să fie impecabile. Altfel, cade în ridicolul mahalagioaicei care a venit la premieră cu rochia de mireasă”[349350].

Amuzantele, ironicele, „nonconformistele” articole publicate de Anişoara Odeanu în cadrul „Cronicii feminine” ar putea fi citite ca adenda la *într-un cămin de domnişoare*.

V.5.4. Mistica vieţii moderne; filmul „minimalist”.

al cotidianului. Confesiunea unei fete emancipate:

Călător din noaptea de Ajun (1936)

Din decorul bucureştean al cărţii de debut – iscodit de naratoare cu un amestec de fascinaţie şi dezaprobare ironică – autoarea evadează, prin cel de-al doilea roman, *Călător din noaptea de Ajun* (1936) 1, într-o atmosferă cosmopolită. Copilăroasei Dany Penzza îi ia locul un avatar al său, Olga, figură mai gravă, mai „feminină” şi în acelaşi timp mai emancipată. Prea liberă pentru mentalitatea anilor ’30, ea pleacă singură la Grenoble ca să audieze nişte cursuri de vară la Facultatea de Litere şi, îndrăgostindu-se, ar fi în stare să colinde întreaga Europă în compania lui Peter, camaradul neam] cu alură de

---

349 Anişoara Odeanu, în Camil Petrescu. Trei primăveri, ed. cit., p. 74.

350 Anişoara Odeanu, „Despre coafură şi distincţie”, în Adevărul literar şi artistic, XIII, s. a III-a, nr. 705, duminică 10 iunie 1934, p. 7.

adolescent întârziat şi cu veleităţi literare. Dragostea bolnăvicioasă pentru Peter, o poveste fără *happy-end* şi fără exaltări lacrimogene, constituie subiectul acestui roman care, în linie camilpetresciană, se hrăneşte din analiza maniacală a unui sentiment, a unor situaţii de criză transcrise firesc, necalofil, autentic. Lipsa de anvergură a acestei naraţiuni ţesute din rememorarea unor tribulaţii sentimentale este pe deplin asumată; un motto din *Ultima noapte de dragoste*... explică opţiunea autoarei:

Întâmplările acestea... astăzi când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nici nu are poate sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins”.

În postura unei Doamne T, Anişoara Odeanu îşi ficţionalizează propria-i biografie şi, prin aceasta, pune în practică ceea ce „maestrul” a teoretizat doar: fidela suprapunere a faptului trăit şi a faptului romanesc. În vreme ce în proza lui Camil Petrescu principiul transcrierii cvasi-mimetice a experienţelor biografice e o pură convenţie – căci nu confesiunea autorului se aşterne pe hârtie, ci confesiunea personajului narator –, în romanele interbelice ale Anişoarei Odeanu (dar şi în cărţile celorlalte două Doamne T descoperite şi încurajate de Camil – Lucia Demetrius în *Tinereţe* şi Cella Serghi în *Pânza de păianjen*) autobiografia se vădeşte nu numai un filon de inspiraţie între altele, ci furnizorul cvasi-exclusiv al materialului epic; ne aflăm aşadar în proximitatea unui grad zero al ficţionalizării realului. Autoarea este, până la un punct, un Grigore Lăcusteanu (altă „descoperire” a anticalofilului Camil Petrescu!), dar un Grigore Lăcusteanu deloc inocent, care, înzestrat cu conştiinţă scripturală şi cu stil, intenţionează să transforme în literatură însuşi faptul de a-şi povesti viaţa.

Această manieră („autenticistă”) de a scrie roman se

va fi datorând nu doar influenţei hotărâtoare a autorului *Ultimei nopţi*... dar şi influenţei mediate de lectura prozei unor scriitori din generaţia tânără, pe care Anişoara Odeanu îi percepe ca afini şi, simultan, ca modele de nedepăşit. E vorba de Mircea Eliade şi de Mihail Sebastián. Cu primul împărtăşeşte un gen de francheţe cinică a (auto) mărturisirii, o atitudine ostentativ paradoxală, anumite tendinţe anarhice, plăcerea de a-l epata pe burghez şi, nu în ultimul rând, obsesia centrală a căutării şi a edificării de sine. „Mircea Eliade a fost singura permanenţă a vieţii mele din ultimii zece ani”, se va confesa scriitoarea în 1942, în preambulul unui interviu luat liderului simbolic al tinerei generaţii.

„Fiecare dintre noi (...) ne găsim, din timp în timp, corespondenţe în câte o carte, în câte un scriitor. Fiecare corespunde unui anumit punct al evoluţiei noastre, apoi trecem mai departe, depăşindu-le. Aşa am depăşit o mulţime de opere şi de scriitori. Uite, azi nu-mi mai pot lămuri cum am fost entuziasmată de *Pan* al lui Knut Hamsun, care totuşi la 18 ani mi-a fost o carte de căpătâi. Şi atâtea altele! Pe Mircea Eliade nu l-am depăşit niciodată. De la *întoarcerea din Rai* care a fost întâia sa carte pe care am citit-o (deşi apăruseră mai înainte *Isabel şi apele diavolului* şi *Maitreyi*), până la *Fragmentarium* pe care o răsfoiesc mereu şi mereu şi de care mă ataşez, pe zi ce trece, mai mult” 1.

Cât despre Sebastián, de acesta o apropie un gust al nostalgiei şi al lirismului ce impregnează subtil „proza” cotidiană (citind *Călător*... nu poţi să nu te gândeşti la *Accidentul* sau la *Oraşul cu salcâmi*); şi, dacă îndrăznim să facem o comparaţie cu *De două mii de ani* – o carte atât de diferită totuşi, ca tematică, de al doilea roman al Anişoarei Odeanu! –, carte pe care scriitoarea o pomeneşte mereu între preferinţele ei, se impune de la sine observaţia că şi *Călător din noaptea de Ajun* şi romanul lui Sebastián se revendică de la formula prozei autobiografiste, edificate pe principiul (în vogă şi acum, în anii 2000) echivalenţei aproape perfecte dintre autor şi naratorul-personaj pe care

îl deleagă în text. Romanul Anişoarei Odeanu avea, de altfel, în varianta manuscrisă două motto-uri din *De două mii de ani*, la care – notează Sebastián în jurnalul său – autoarea s-a văzut nevoită să renunţe dintr-un capriciu al lui Camil Petrescu:

„Anişoara Odeanu îmi trimite romanul ei: «O carte care ar fi trebuit să aibă cel puţin zece motouri din *De două mii de ani*». În realitate, manuscrisul ei cuprindea, e drept, nu zece, dar două motouri. A trebuit însă să le suprime după cererea lui Camil. «Nu e bine să fie prea multe motouri» – zicea el. Într-adevăr, unul ajunge – mai ales că e din *Ultima noapte*... Delicios, Camil...”[351352].

Călător din noaptea de Ajun mizează, ca şi cartea de debut a autoarei, pe o partitură a notaţiei obstinate, a înşiruirii (aparent) dezordonate de amănunte banal-realiste, pitoreşti ori de atmosferă, fotografiate automat/mecanic de un ochi plictisit, debusolat. Procedeul maschează – şi de această dată – neîncrederea eroinei, a naratoarei şi a autoarei în posibilitatea unui sens unitar al lumii. Obsesia ratării şi a morţii fac inutilă angajarea eroinei într-o poveste a autoedificării de sine. Sceptică, bântuită de gândul că nimic nou nu e posibil în lume, că totul se repetă monoton, obositor, simţindu-se „ca un bolnav care nu ştie ce boală are”, Olga trăieşte aproape la voia întâmplării, abulic, într-un orizont incert, entuziasmele ei sunt doar rezultatul încercării de a-şi umple timpul cu ceva. Iubirea pentru Peter nu-i, de altfel, mai mult decât efectul autoiluzionării şi al dorinţei de a scăpa, măcar pentru o vreme, de plictiseală. În foru-i lăuntric, n-a fost niciodată fascinată de acest postadolescent prea fragil şi prea răsfăţat, pe care îl taxează ca egoist şi infatuat („mi-a spus că a avut la Trinity College camera lui Lord Byron, aşa, numai din vanitatea de

---

351 Anişoara Odeanu, „Un drum de poveste, cu Mircea Eliade”, în Viaţa, an. II (1942), 27 iulie, nr. 485, p. 2, reluat în Dosarul Eliade, vol. III, Elogii şi acuze (1928-1944), Cuvînt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2000, pp. 215-224.

352 Mihail Sebastian, Jurnal (1935-1944), ed. Cit., p. 101.

a o spune” 1), însă îi cedează indiferent, fără participare, dar şi fără păreri de rău. Scena cedării – care a deşteptat ironia grosieră a unor jurnalişti (Neagu Rădulescu notează: „Anişoara Odeanu e singura noastră scriitoare care îşi povesteşte, într-unul dintre romanele sale, întâia ei noapte de dragoste”) – e sugerată pudic, eufemizată, ceea ce o interesează pe eroina-naratoare fiind de fapt descrierea aceleiaşi pregnante senzaţii de plictis, de inutilitate care îi însoţeşte fiecare pas, fiecare gest, fiecare episod – important sau neimportant – din biografia-i nespectaculoasă.

Eroina îşi povesteşte experienţa cu o detaşare perfectă, în general pe un ton sec, rece (doar din când în când infuzat de tresăriri de emoţie repede reprimate), menit să constate – din nou – insignifianţa lucrurilor. De remarcat că în cele două romane ale Anişoarei Odeanu momentele de plictis sau de dezamăgire funcţionează ca declanşatori ai şuvoiului de imagini, de detalii, de notaţii. Notaţii fără o legătură aparentă cu scena/întâmplarea ce le-a precedat. O cameră de filmat porneşte brusc, automat să înregistreze imagini voit indiferente: acesta este principiul de construcţie al naraţiunii din C\l\tor din *noaptea de Ajun*. O scenă de punere în abis plasată pe la începutul cărţii evidenţiază abil acest principiu al captării cinematografice a realităţii; naraţiunea face o buclă autoreferenţială ce-i oferă cititorului posibilitatea de a vedea în clar „tehnologia” nu tocmai sofisticată dar destul de ingenioasă a textului: la un cinematograf din Grenoble, Olga şi Peter urmăresc o adaptare franceză a romanului lui Colette, *Chéri*, „sobru, foarte intelectualizat, cu decoruri geometrice în cenuşiu, alb şi negru. (Simţi că nici în realitate nu erau alte culori)”. Filmul rulează de fapt simbolic, în avans, povestea capricioasă, tensionată, cenuşie a celor doi: [353]

„Peter şi-a pus ochelarii; nu vorbim; exclamă doar de câteva ori, privindu-mă: «Ce atmosferă!». Peter mi-e

353 Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare. Călător din noaptea de Ajun, ed. cit., p. 245.

indiferent şi nu doresc nimic, privesc doar filmul, atentă, fără niciun fel de nostalgie. Eroina e singură pe malul unei mări nordice de unde pleacă vapoare mari negre în zorii unei zile cu ceaţă groasă. Păşeşte foarte rar. Poartă un fetru bărbătesc, pantofi cu crep şi un taieur cenuşiu. Nu se vede decât înaintarea lentă a siluete negre; fiecare pas cade greu, definitiv. Un vapor fluieră răguşit de plecare. (…) Şi totuşi e mai frumoasă plecarea asta decât orice scenă de dragoste…"

Permanenta veghe a ochiului naratorial asimilabil unei camere de filmat conferă dinamism unei naraţiuni care, în absenţa eposului, ar fi riscat să lâncezească. Dinamismul descrierii se mulează adecvat pe veşnica agitaţie a eroinei, a cărei principală ocupaţie pare a fi aceea de a face şi de a desface bagaje, mereu pe drum, mereu cu gândul la un nou voiaj. Olga şi Peter îşi consumă dragostea lipsită de orice orizont în decoruri mereu schimbate, îşi plimbă iluziile prin Alpi sau la Spindlermüle, la Grenoble sau Götingen, pe drumuri survolate de „bufniţe grele şi negre", la Marea Baltică sau la munte – la Ober Gurgl – în Austria. Trăiesc sub semnul provizoratului într-o lume cosmopolită, veselă, sportivă, indiferentă, într-o atmosferă de vacanţă şi de linişte prevestitoare de cataclisme. În preumblările lor pe drumurile Germaniei cei doi întâlnesc patrule de naţional-socialişti organizând exerciţii nocturne, lumea întreagă se precipită („jurnalele aduceau ştiri alarmante despre situaţia politică din Germania. Se vorbea de un eventual război civil"), euforia anunţă dezastrul, Peter însuşi se pregăteşte să îmbrace uniforma gărzii de fier. Istoria pătrunde discret în romanul de dragoste al Anişoarei Odeanu – roman al evaziunii, al Vacanţei, al Călătoriei1. Decoruri felurite – naturale sau citadine, staţiuni, interioare burgheze, pensiuni, muzee, cafenele, castele gotice etc. etc. –, decupaje cinematografice expresive, se succed într-un ritm suficient de alert. În staţiunea Uriaşe les Bains o orchestră în aer liber cântă o uvertură din *Tristan şi Isolda* şi un vechi castel-muzeu îmbrăcat în iederă şi în melancolie îi îmbie

pe cei doi să reflecteze la părăginire şi moarte; după care filmul nostalgic se întrerupe brusc, camera de filmat se mută asupra unui cadru ce contrastează frapant cu scena anterioară: „un Rolls Royce frumos, gris-argent, ce goneşte spre castel” şi „o fată în rochie modernă” înlocuiesc instantaneu imaginea unui castel gotic devastat de timp şi a castelanelor impunătoare din tablouri. Cartea Anişoarei Odeanu e construită ingenios pe un procedeu al alternaţei secvenţelor melancolic-contemplative cu stop-cadrele prozaice, al contrastului între vechi şi nou, între reverie şi observaţia lucidă, între poezie şi flash-backul cotidianist. Nesfârşitele trasee parcurse de Olga de la Grenoble la Bucureşti, din Ardeal la Götingen ş.a.m.d. sunt descrise tacticos pe pagini întregi, cu îndelungi opriri ale camerei de filmat prin gări de tranzit mici şi cenuşii sau pe peroane debordând de bucuria mulţimii pestriţe de vilegiaturişti. Descripţia e întotdeauna agreabilă, niciodată oţioasă, dinamizată, cum spuneam, de permanente schimbări/alternări de registru.

Discursul naratoarei-diariste oscilează între înduioşare, lirism înlăcrimat şi notaţia seacă, autoironică, ample dări de seamă despre călătorie şi despre traseul sentimentului instabil faţă de Peter alternează cu însemnări scurte, cu cadenţă de sentinţă: „Când am plecat spre Spindlermühle viscolea şi mi-a fost tot timpul frig în tren. Şi mai ales din Cehoslovacia, printre vagoanele de sportivi veseli, cu pulovere şi şepci colorate, mă simţeam, în paltonul şi pălăria mea neagră, rătăcită ca o cioară”.

Impresia nevrozantă şi aproape permanentă a Olgăi este aceea de depeizare, în orice loc, oricât de pitoresc, se simte ca o fiinţă de prisos. De aici şi necesitatea evaziunii în înregistrarea rece a unor detalii exterioare, indiferente, de aici tendinţa centrifugală a unui discurs axat pe proliferarea secvenţelor secundare. Descrierea cvasi-desubiectivizată (insolită în epocă) a lumii, a oamenilor, a gesturilor, a obiectelor decurge din efortul naratoarei de a se înstrăina de sine, de a exersa privirea mecanică, în gol, asemănătoare camerei video. Obiectivitatea

cinematografică e aici nu atât rezultatul unei tehnici, nu atât consecinţa unui artefact literar (cum se întâmplă, mai târziu, în naraţiunea Noului Roman Francez sau, ca să rămânem în familia scriitorilor bănăţeni, în cărţile lui Sorin Titel sau ale lui Daniel Vighi), cât reflexul frustrării afective a eroinei-naratoare. Un moment de evaziune din sine în restaurantul gării din Lausanne:

„Îmi aduce ceaiul, cu rom, cu cornuri de un bej-cald, proaspăt. Nu pot să-l beau încă: e prea fierbinte.

În faţa mea, sus pe perete, un ceas cu cadran rotund alb, în ramă de lemn maron, cu cifrele scrise cu negru. Arătătorul sare minutele dintr-o mişcare. Timpul trece încet. În dreapta mea, în celălalt capăt al restaurantului, e o nuntă. Mireasa, cu voal încă, şi o mulţime de femei şi bărbaţi gălăgioşi. Unul cu părul căzut în formă de breton, şi cu joben, se învârteşte în faţa mesei ţinând într-o mână o sticlă şi-n alta un pahar. Se mută mereu de pe un picior pe celălalt. Are pantalonii strâmţi, încreţiţi ca o armonică pe picioarele subţiri şi strâmbe. Îşi toarnă vin, care curge pe lângă pahar pe jos, exact aşa cum ar face un beţiv la teatru sau la cinematograf. Altul se ridică să ţină un discurs, şi toată lumea îl priveşte la început cu interes, apoi nu-l mai ascultă nimeni. Oratorul se încăpăţânează, devenind din ce în ce mai violent. Observ abia acum că e şi el beat. Câţiva din jurul lui îl silesc să se aşeze, el se zbate, gesticulează, i se rupe mâneca de la frac...” 1[354]

Asemenea secvenţe sunt destul de numeroase în *Călător din noaptea de Ajun* şi ele conţin o intuiţie a absurdului, a derulării mecanice a vieţii umane.

Romanul s-ar fi putut încheia cu refuzul familiei Krauss (familia lui Peter) de a o accepta pe venetica, stângacea şi dificila Olga şi cu despărţirea inevitabilă, după o ultimă şi ratată vacanţă de Anul Nou petrecută la Innsbruck. Dar autoarea a simţit nevoia să adauge acestei istorii de dragoste – interesante prin refuzul melodramatimului şi contaminarea cu absurdul – două

---

354 Anişoara Odeanu, Într-un cămin de domnişoare. Călător din noaptea de Ajun, ed. cit., p. 274.

destul de ample capitole-epilog (*Răscruci* şi *Singurătate*) ce urmăresc „convalescenţa” sentimentală a Olgăi, revenită definitiv în ţară. Eroina încearcă să-şi uite eşecul, amăgindu-se o vreme cu flirturi şi cu tovărăşii superficiale, dar revine mereu la vechile-i obsesii: mediocritatea, ratarea, monotonia existenţei şi la concluzia că „voi fi şi eu unul dintre oamenii amărâţi din Bucureştiul acesta mare, că din toată tinereţea mea de acum nu va mai rămâne nimic”. După o tentativă de sinucidere, ca să scape de hărţuirea unui asemenea gând imită „tipul de femeie-manechin pe care eu (...) îl invidiam de atâta timp”. „Faci literatură proastă cu tine, dragă Olga, şi-i păcat”, o avertizează cineva. Introspecţia atinge în unele momente note acute, intuiţia psihologică e de mare fineţe, ca de pildă în acest pasaj despre angoasa îmbătrânirii:

„Încercam uneori senzaţia curioasă că sunt foarte bătrână. Nu mă imaginam că sunt îmbătrânită fizic, dar mă simţeam devenind ca lucrurile vechi şi prăfuite din case, ca un pian cu coadă, de exemplu, pe care sunt fotografii de rude de mult moarte sau îmbătrânite, în rame de bronz cu îngeraşi, şi buchete primite de domnişoara de altă dată de ziua onomastică, pe care, de câte ori se face curăţenie, le strânge cu grijă să nu se prefacă în praf.

Până la urmă, instinctul de conservare triumfă şi romanul sfârşeşte într-o tonalitate oarecum optimistă, cu o Olgă revigorată şi hotărâtă să-şi apere tinereţea „cu pumnii strânşi şi dinţii încleştaţi”.

Olga seamănă foarte bine cu scriitoarea care a plăsmuit-o, iar episodul despărţirii de Hans (prototipul lui Peter) e relatat de... Doina Peteanu în câteva scrisori către Cella Serghi în aceeaşi manieră a notaţiilor eroinei din *Călător*... „Am trăit totuşi o viaţă foarte «literară»”, se autoironizează scriitoarea într-o epistolă. Înainte de a pleca la Berlin pentru a mai încerca o ultimă reconciliere cu orgoliosul june neamţ, Anişoara Odeanu îi lasă prietenei manuscrisul romanului, cu rugămintea de a-l da mai departe lui Camil Petrescu. Autoarea se arată oarecum nemulţumită de modul cum a scris începutul romanului şi

de fragmentarismul naraţiunii, dar liniştită că a încheiat o carte în care s-a implicat total, corporal aproape.

„Şi manuscrisul acesta nu trebuie să se piardă. N-am nicio copie după el – şi-i strânsă-n el toată viaţa mea, tot ce ar putea să rămână după mine”.

„Cartea am scris-o. După asta s-ar putea să-mi însuşesc o tehnică mai bună şi să scriu romane impecabile. Dar carte scrisă cu sânge şi cu suflet ca asta n-am să mai scriu. Nu se mai poate, Cella. Am început să privesc lucrurile altfel, nu mai am reacţiile acelea spontane, emotivitatea aceea pură. Totul se repetă şi reacţionez din ce în ce mai după şablon” 1.

Pentru Cornel Ungureanu, „*Călător din Noaptea de Ajun*, carte ce transcrie un eşec sentimental, e un eşec literar”. Nu orice fel de eşec însă, nu un eşec neinteresant, ci acela al unui autor/al unei autoare cu reale disponibilităţi pentru literatura de anvergură. E vorba de pierderea unui „pariu cu o miză importantă de care, neîndoios, nici autoarea nu şi-a dat seama: aceea de a fi unul dintre reperele romanului românesc modern”[355][356].

Riscând să plusez, aş zice totuşi că şi critica de întâmpinare şi-a avut partea sa de „vină” pentru faptul că scriitoarea a nesocotit potenţialul de inovaţie nu tocmai neînsemnat pe care îl conţineau *într-un cămin de domnişoare* şi *Călător din Noaptea de Ajun*, renunţând să-l valorifice, la un alt nivel, pe mai departe, renunţând de fapt pentru multă vreme chiar la abordarea speciei romaneşti. Cronicarii celor două romane au amendat sistematic tocmai ineditul tehnicii narative, au luat drept deficienţă de construcţie ceea ce era, în realitate, o intuiţie a unui nou mod de a descrie lumea. Căci, chiar dacă nu e o *conştiinţă teoretică* (şi câţi dintre prozatorii noştri interbelici, cu excepţia lui Camil Petrescu, a lui Eliade sau a lui G. Călinescu, au vocaţie teoretică?!...), Anişoara Odeanu este fără doar şi poate o scriitoare cu *conştiinţă*

---

355 Scrisoare datată 18 mai 1936, de regăsit la Gheorghe Luchescu, op. cit., pp. 163-165.

356 Cornel Ungureanu, Contextul operei, ed cit., p. 214 şi urm.

estetică. Aproape toţi comentatorii, inclusiv aceia care se pronunţă favorabil, denunţă, ca Pompiliu Constantinescu, „excesul de notaţie a amănuntului”, de unde ar decurge un „subiectivism exagerat, în sensul de inaptitudine de a se ridica la general şi la simbolic”[357]. (Că e vorba de un refuz programatic al generalului şi al faptului semnificativ, şi nu de o „inaptitudine”, am arătat deja.) Izabela Sadoveanu taxează extrem de dur „aşa-zisul stil al cărţii, cu expresii de reportaj de gazetă telegraf, care-ţi macină nervii ca ţăcănitul unei maşini de scris, hodorogită şi de sistem vechi”[358]. Ovidiu Papadima e reductiv şi tendenţios: „Această literatură e a unei fete care în primul rând e atentă la felul cum se îmbracă ea şi cealaltă lume. Şi notează totul conştiincios. Nu e o manie care să facă din ea un tip. Nu e un snobism care să o ducă mai târziu, în povestire, la căinţe şi autoironizări. Nu, autoarea, foarte serios şi normal, se admiră şi în scrisul ei, ca orice femeie în oglindă”[359].

Declarându-se „exasperat” de obsesia autoarei pentru notaţia amănunţită, Scarlat Struţeanu proclamă metaforic: *Călător din Noaptea de Ajun* nu este decât o „halucinantă rostogolire de nimicuri pe cel mai banal râu al unei vieţi ce curge uniform între maluri dezolante” 1. În afară de acest aparent defect al aglomerării de detalii anodine, indicat de toată lumea, Eugen Ionescu mai descoperă un „cusur”: „excesul de răceală”, trecând pripit peste tâlcul acelor secvenţe de naraţiune în care privirea naratoarei este substituită parcă de ochiul „rece”, obiectiv al unei camere de filmat. Totuşi, Eugen Ionescu apreciază la autoarea romanului *Călător din Noaptea de Ajun* „luciditatea, posibilitatea ei de a se despărţi de sine însăşi, autoironia şi stilul simplu, precis, lipsit de ornamentaţia

---

357 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937, p. 4.

358 Izabela Sadoveanu, „Anişoara Odeanu, «Călător din noaptea de Ajun»”, în Adevărul literar şi artistic, an XVIII, nr. 849, dum. 14 martie 1937, p. 16.

359 Ovidiu Papadima, în Gândirea, an. XVI, 1937, nr. 2, pp. 90-92.

celor ce vor să scrie frumos şi poetic”, calităţi ce „o aşază pe Anişoara Odeanu printre cei mai buni analişti ai psihologiei dragostei şi tinereţii de la noi”. Cu precizarea suplimentară: „Domnişoara Anişoara Odeanu se deosebeşte de scriitorii noştri amoroşi, care pun, întotdeauna, coitul în primul plan de interes al cărţii şi chiar pe toate planurile. De asemeni, trebuie, spre lauda ei, s-o deosebim de amorezaţii şi amorezatele noastre literare care leşină, în mod genial sau nu, de zece ori pe pagină”[360361].

Comentariile cele mai comprehensive (şi totodată cele mai aplicate, cele mai analitice) aparţin celor doi scriitori afini Anişoarei Odeanu: Camil Petrescu[362] şi Mihail Sebastián[363]. Fără să se lanseze în elogii disproporţionate, ei scot în evidenţă plusurile cărţii, insolitul unei strategii narative. Atuul acestei autoare este, după Camil Petrescu, „o neobişnuită putere *pur descriptivă*”, „un soi de pointilism intuitiv, ca să amintim de acea tehnică picturală în care formele, volumele şi culorile sunt realizate din puncte cu penelul”: „E o prezentare directă, nudă, o ignorare a «artefactelor», un profund dispreţ, prezent, deşi nemărturisit, pentru orice soiuri de literaturizare de prost gust. Autoarea *nu explică* niciodată nimic, nu comentează, nu ia atitudine (...) Totul e de o simplitate şi de o veracitate care seamănă cu începutul lucrurilor”.

V.5.5. Angajamente... nu doar literare: un episod din „aventura” legionară

Următorul roman, Anişoara Odeanu îl va publica abia peste treizeci de ani. Neîncrezătoare în capacitatea sa de a construi pe spaţii epice ample, se va mulţumi să-şi exercite virtuţile poetice (*în Faţa lui Codru-Împărat*, 1939, *Moartea în cetate* şi *Noaptea creaţiei*, 1943) sau se va deda

---

360 Scarlat Struţeanu, în Ramuri, an. XXIX, aprilie 1937, nr. 4, pp. 241-245.

361 Eugen Ionescu, în Facla, an. XV, 1937, nr. 1822, p.1.

362 Camil Petrescu, „Note despre romanul feminin”, în Revista Fundaţiilor Regale, an IV, februarie 1937, nr. 2, pp. 400-402.

363 Mihail Sebastian, în Reporter, an. V, nr. 4, 24 ianuarie 1937, p. 2.

experimentului prozastic de mai mică anvergură – deşi în mod evident inteligent şi insolit – în *ciudata viaţă a poetului* (1942). Din ’36 până prin ’43 se risipeşte, în parte din necesitatea de a-şi asigura traiul de zi cu zi, într-o publicistică asiduă, de bună calitate dar cronofagă. Tânăra scriitoare îi vorbeşte la un moment dat lui Camil Petrescu, într-o scrisoare, despre nevoia ei de a obţine „o independenţă materială absolută” câştigată prin avocatură. „Din asta ar decurge posibilitatea de a avea un interior al meu – refugiu –, în care să mă regăsesc, să-mi strâng lucrurile (cărţi etc.) (...)” 1. Iar Cellei Serghi i se confesează despre interminabilele discuţii cu părinţii, care ar fi vrut să o vadă reîntoarsă la Lugoj, departe de boema bucureşteană: „Visul tatii era să devin profesoară şi gospodină. Îmi găsise un soţ, profesor de caligrafie şi desen. Avem la Lugoj casă cu livadă, grădină şi tot ce trebuie”[364][365]. Tânăra refuză să se conformeze „idealului” patern, o viaţă liniştită şi casnică, implicit anonimizantă, e tot ce poate fi mai potrivnic firii ei dinamice, nesupuse; ironia destinului face ca tocmai spre un asemenea trai, abhorat ca burghez şi mediocru, să se îndrepte, fatal, Doina Peteanu după 1945... Până atunci însă ea gustă din plin bucuria de a trăi liberă şi insubordonată.

O vreme, din 1936 până în perioada guvernului Goga-Cuza – deducem din mărturisirile autoarei –, activează ca avocat în baroul de Ilfov. Locuieşte (împreună cu prietena sa cea mai bună, pictoriţa Nina Batali), îşi aminteşte Ştefan Baciu[366], în centrul Bucureştiului, într-o garsonieră cochetă din blocul Assan, unde îi primeşte – cu „excelente cafele turceşti” – pe numeroşii săi prieteni. O vizitează frecvent colegii de la *Universul literar* (unde lucrează ca redactor) – Traian Lalescu, Victor Popescu, Mihai Niculescu –, poeţii Emil Botta, Ştefan Baciu, Horia

---

364 Scrisori către Camil Petrescu, ed. cit., p. 128.

365 Cella Serghi, Pe Jirul de păianjen al memoriei, Editura Porus M, ed. a II-a (definitivă) îngrijită de Corneliu Popescu, Bucureşti, 1991, p. 129.

366 Ştefan Baciu, op. cit.

Stamatu, Eugen Jebeleanu (care îi aduce uneori pe St. Roll, pe Cicerone Theodorescu sau pe Radu Boureanu), pictorii Maria Droc, Dumitru Anastasescu, Grete Munteanu, filosoful Petre Ţuţea, Paul Sterian împreună cu economistul Mihai Niculescu şi desigur mulţi alţii. Sunt anii în care scriitoarea se deschide unui adevărat cult al prieteniei. E foarte populară în cercurile literare ale tinerilor, participă la şezători, colindă redacţiile revistelor, ia interviuri, scrie articole (colaborează la *Cuvântul*, *Seara*, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Curentul magazin*, *Ecoul*, *Universul literar* şi la câteva publicaţii bănăţene), într-o stare de perpetuu neastâmpăr. Literatură nu prea scrie, dar se creează pe sine ca „personaj" al lumii literare. O atrage boema, îi place să şocheze; în legătură cu asta Ion Th. Ilea povesteşte o întâmplare foarte savuroasă petrecută pe la sfârşitul anilor '30: Anişoara Odeanu, care nu ocoleşte amiciţia cu poeţi „zdrenţăroşi" precum Artur Enăşescu sau Ion Th. Ilea, îi găseşte într-o zi pe cei doi, alcoolizaţi şi fără un sfanţ, la „Caraiman", un restaurant de pe Câmpineanu, şi, pusă pe şotii, îi invită la un local foarte elegant de pe Şoseaua Kisseleff, la „Pescăruş", unde, cu aere de *grande dame* desăvârşită, îi obligă pe chelneri să-i servească pe ciudaţii săi prieteni ca pe nişte domni de mare clasă. „Răsfăţata Bucureştiului între cei doi «vagabonzi», într-un local de elită. Protipendada – rentierii şi târâie-brâu, jucătorii de bursă şi trântorii lustruiţi – priveau consternaţi apariţia noastră" 1. Ion Th. Ilea şi-o aminteşte pe Anişoara Odeanu „prietenoasă şi atentă", „o povestitoare neîntrecută", „permanent neastâmpărată lăuntric":

„Te frapa printr-o ţinută vestimentară cochetă, nedispreţuind uneori chiar frivolitatea, şi printr-o frumuseţe distinsă. Ochii mari, copilăroşi, amintindu-ţi desenele lui Tonitza, gura arcuită de buzele care te îndemnau să-i ghiceşti senzualitatea, vorba domoală şi mâinile catifelate ca ale unei păpuşi".

Pavel Bellu, îndrăgostit discret, o descrie ca pe „fiinţa fragilă, fermecătoare" şi în acelaşi timp ca pe „lugojeanca

oacheşă, cu nasul uşor săltat a sălbăticie şi tupeu" – un... „Gide feminin".

„Prietenia mea cu Doina a început în ianuarie 1940. Când a venit la Timişoara, cu acel grup de la *Universul literar*, n-am reţinut decât fiinţa spirituală, din platină, a lui Dan Botta şi făptura fluidă, feminină, a Anişoarei Odeanu. Nu m-a reţinut, după şezătoare, nici guiţatul isteric al paharelor, nici definiţiile alandala despre poezie. Ci dansul Anişoarei – balerină imponderabilă, curtată de toţi. Trestia neagră. Împărăţiţă a graţiei"[367][368].

Prin 1942 Mircea Eliade, pe care Anişoara îl vizitează ca să-i ia un interviu, observă: „este extraordinar cum nu te-ai schimbat. Spune-mi, cum faci ca să rămâi pe loc?". Răspunsul e o excelentă autocaracterizare: „Poate pentru că nu prind rădăcini nicăieri"[369].

O privire feminină, deloc fascinată, maliţioasă chiar, ca aceea a prietenei Cella Serghi înregistrează, dimpotrivă, cu o satisfacţie nedisimulată, imperfecţiuni ale chipului şi ale caracterului Anişoarei Odeanu. Poate şi pentru că „maestrul" Camil Petrescu o irită pe orgolioasa (şi naiva) Cella Serghi, dându-i-o tot timpul ca exemplu de ţinută şi de talent pe autoarea *Căminului de domnişoare*.

„Camil îi spunea Any Ondra. Dar fotografia de pe coperta micului ei roman, abia apărut, nu semăna deloc cu a celebrei actriţe de cinema, care dansa şi cânta în comedii muzicale de mare succes. Tunsă băieţeşte, cu fruntea luminoasă, cu ochii depărtaţi, coborând spre tâmple, traşi parcă de greutatea genelor mai lungi în extremităţi, cu gura bosumflată şi colţurile căzute, părea mai curând un copil supărat".

„Mă zgâria şi indiscreţia şi inexplicabila intimitate şi nasul ei prea mare şi în vânt, care n-o împiedica să fie

---

367 Ion Th. Ilea, Mărturisirile unui anonim, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 137-143.

368 Pavel Bellu, „Anişoara Odeanu - trestia neagră. Portrete în lemn", în Orizont, an XXIII, nr. 39, 2 oct. 1981, p. 4-5.

369 Anişoara Odeanu, „Un drum de poveste, cu Mircea Eliade", art. cit.

frumoasă” 1.

O adversitate greu de stăpânit chiar şi peste ani o face pe Cella Serghi să-şi încondeieze „prietena”: în *Pe firul de păianjen al memoriei* Anişoara Odeanu ni se înfăţişează ca o fiinţă cinică, egoistă, capricioasă, indiscretă, obositor de locvace, oportunistă; la o masă luată la Capşa cu Sebastián, Camil Petrescu şi Al. Rosetti, pe atunci director al Editurii Cultura Naţională, tânăra şi „înfumurata” scriitoare ar fi vorbit tot timpul – povesteşte inflamată Cella Serghi – exclusiv despre romanul pe care tocmai se pregătea să-l încheie, *Călător din noaptea de Ajun*, în intenţia de a-l seduce pe editor... De fapt, nicio figură feminină importantă a epocii nu beneficiază de simpatia Cellei Serghi, din ale cărei consemnări memorialistice nu lipsesc măruntele mistificări şi procesele de intenţie.

E posibil, apoi, ca evocarea pătimaşă pe care i-o face autoarea *Pânzei de păianjen* Anişoarei Odeanu să se datoreze (dincolo de invidie şi de mărunta ranchiună) unei divergenţe a opţiunilor politice: stângista Cella Serghi se va fi simţit lezată – mai ales dată fiind originea sa evreiască – de atitudinea făţiş prolegionară a prietenei, care şi-ar fi aşezat pe birou, în mod ostentativ, citim în *Pe firul de păianjen al memoriei*, fotografia Căpitanului... Anişoara Odeanu semnează în publicaţii ca *Porunca vremii* sau *Cuvântul* articole despre spiritul mişcării legionare; scrie chiar şi o broşură prolegionară comandată de Ministerul Propagandei. Curioasă opţiune, cu atât mai curioasă cu cât ea e asumată de o veche fidelă a cercului de la *Adevărul literar*! Ce o va fi determinat pe Anişoara Odeanu să se reorienteze? Poate absenţa unei concepţii coerente asupra politicului, poate un entuziasm naiv, stimulat de marasmul epocii, poate influenţa (activată subliminal a) iubitului neamţ care a îmbrăcat uniforma de ofiţer SS, poate o funciară labilitate. Peste câţiva ani (în 1945) se va dezvinovăţi stângaci:

Îmi dau seama în ce măsură nu aveam habar de politică, de fascism, democraţie sau comunism, şi cât de

improprii erau termenii de naţionalism, internaţionalism şi democraţie pe care îi încurcam (...). Nu mai vorbesc că socoteam extrema dreaptă foarte aproape de extrema stângă, ca fiind amândouă antiburgheze şi anticapitaliste”[370][371].

„Petele” sale legionare o fac indezirabilă la *Viaţa3*, unde lucrează aproape doi ani (între 1941 şi 1943) şi de unde e concediată, în ciuda faptului că e un redactor important al publicaţiei, chiar în perioada în care se îmbolnăveşte grav: „am crezut prosteşte în generozitatea lui Rebreanu ca în curăţia sufletească a celor de la Serviciul gazetelor – care au înţeles să mă lase pe drumuri în timpul pleureziei” (i se plânge într-o scrisoare lui Camil Petrescu).

Articolele publicate de această autoare în Viaţă, la pagina de cultură, semnate cu numele adevărat, Doina Peteanu, nu mai sunt, precum acelea din *Cuvântul*, pledoarii explicite în favoarea spiritului legionar. După rebeliunea legionară şi reprimarea ei de către Antonescu, tânăra şi combativa scriitoare îşi cenzurează întrucâtva entuziasmul prolegionar. Profesiunile de credinţă se lasă însă citite printre rânduri. Şi, de fapt, acestea nu sunt în dezacord nici cu orientarea publicaţiei, nici cu politica oficială a Statului.

Doina Peteanu scrie pentru *Viaţa* recenzii, articole despre teatru şi film, despre expoziţii de pictură, reportaje din lumea culturală, mici eseuri, comentarii pe marginea unor articole din presa literară, uneori fragmente de proză. Îi intervievează – uneori într-un mod mai puţin convenţional – pe Camil Petrescu, Mircea Eliade, Alexandru Zirra, Henriette Yvonne Stahl, Victor Ion Popa, Lucian Blaga sau Sextil Puşcariu. În mai multe articole

---

370 Cella Serghi, op. cit., p. 125-148.

371 Articolele publicate de această autoare în Viaţa au fost antologate în volumul : Doina PETEANU (Anişoara ODEANU), Publicistică la „Viaţa”, Editori Eugen
Beltechi şi Gheorghe Luchescu, Cuvînt înainte de Cornel Ungureanu, Editura Orizonturi Universitare, Timişoara, 2009.

face consideraţii despre poezia modernistă şi se războieşte cu inerţiile cititorului mediu, opac faţă de subtilităţile poeziei. Sau face observaţii mai puţin reverenţioase cu privire la opacitatea criticii ori, mai bine zis, a criticilor literari. Glosează în marginea autori preferaţi – Cervantes, Dostoievski, Gide, I.L. Caragiale –, asupra cărora revine constant sau speculează asupra literaturii române a următoarelor decenii. Se miră că a dispărut obiceiul de a colecţiona reviste şi se întreabă, în mai multe rânduri, de ce românii citesc mai puţin literatură autohtonă. Scrie, de asemenea, despre arta lecturii şi despre arta traducerii. Uneori, poate nu atât de des cum ne-am aştepta, atacă tema „literaturii feminine" – cu detaşare ironică şi niciodată cu vreo nuanţă feministă. Gustul format, plăcerea speculaţiei, sprinteneala condeiului ies clar în evidenţă în aceste articole. Fără să aibă „strălucire", notaţiile Anişoarei Odeanu sunt, fără îndoială, nu de puţine ori incitante.

O curioasă contradicţie de atitudine străbate publicistica acestei autoare: pe de o parte, iese la iveală o subtilă înţelegere a gratuităţii artei, pe de altă parte, o puternică înclinaţie spre arta (nu neapărat „tezistă") cu accente naţionaliste ori mesianice. Alături de temele pe care le-am enumerat deja, regăsim în articolele Doinei Peteanu, cu aceeaşi frecvenţă, teme legate de „o viziune românească a lumii". Aprecieri cu privire la Nichifor Crainic şi la consideraţiile acestuia despre „sufletul românesc" sau cu privire la naţionalismul lui A.C. Popovici sunt vizibil empatice. Când are ocazia, se exprimă critic la adresa „acelor intelectuali blazaţi care au adoptat o strâmbătură de nas caracteristică în faţa a tot ce este românesc". Un spaţiu amplu acordă autoarea unor producţiuni poetice ale unor autori necunoscuţi, eroi pe frontul de Est, ca aviatorul Horia Agarici sau ca „un tânăr camarad al nostru", Ciril Vârnav: pledoariile autoarei pentru poezia modernistă riscă să fie astfel anulate... Undeva, Doina Peteanu scrie despre „lumea nouă" aşteptată pentru sfârşitul războiului, odată cu victoria

armatei Führerului. În altă parte descrie cu entuziasm o expoziţie de gravură dedicată Mareşalului. Distruge cu crâncene ironii „acea anecdotică cu «teoria comunismului» în care unul acceptă să împartă cu celălalt tot ce nu avea”. Face elogiul războiului antisovietic într-o manieră care ar fi putut să o coste mai mult chiar decât a costat-o.

V.5.6. Înainte de Ionesco. Absurdul existenţei şi inutilitatea Literaturii: *Ciudata viaţă a poetului* (1942)

În *ciudata viaţă a* poetului1 Anişoara Odeanu pune în mişcare, cu focuri de artificii şi giumbuşlucuri de clown pe jumătate deprimat, artileria uşoară a ironiei, ia cu asalt locul comun al literaturii, în ambiţia de a-l epata pe burghez. Autoarea se războieşte parodic cu miturile literaturii „mari”, pândite de primejdia clişeului, şi în primul rând cu cele optimiste, solar-inaugurale, de sorginte romantică. Aşa, de pildă, mitul poetului halucinat şi demiurg sau mitul dragostei ucigătoare. În anii ’40 e greu să-ţi mai păstrezi prea multe iluzii şi imposibil să mai vezi lumea sub zodia absolutului. Anişoara Odeanu fusese, oricum, încă dinainte o sceptică. În cele două romane ale sale din deceniul anterior, ea acuza deja, cum am văzut, farsa mundană, absurdul, previzibilitatea de mecanism a gesturilor, a reacţiilor, a vieţilor umane în întregul lor, în fond, şi – nu în cele din urmă – artificialitatea literaturii. Ca atitudine faţă de starea de fapt şi totodată faţă de latura mistificatoare a literaturii, Anişoara Odeanu se apropie – în nuvelele din *ciudata viaţă a poetului* – de viziunea demitizantă, „ireverenţioasă” şi profund mizantropă a tinerilor din grupul „Albatros”, înscriindu-se totodată în linia literaturii absurdiste inaugurate la noi de Urmuz şi de emulii acestuia (un George Ciprian sau un Grigore Cugler). Cornel Ungureanu merge chiar mai departe şi o consideră pe Anişoara Odeanu, prin acest volum de proze absurd-insolite, o înaintemergătoare a lui Eugen Ionescu.

Nu doar spiritul de frondă sau gustul pentru şotii livreşti, ci şi – în mod esenţial – interogaţia obsedantă vizând rostul literaturii şi eventuala sa semnificaţie în plan metafizic o înrudesc, de altfel, pe această scriitoare cu

autorul eseurilor din *Nu*. Şi la tânărul Eugen Ionescu şi la Anişoara Odeanu, ceea ce apare, la prima vedere, ca o simplă bufonerie juvenilă, ca parodie, farsă, demitizare insolentă nu este decât un prim nivel al unei speculaţii complexe în marginea raportului dintre literatură, existenţa mundană şi un transcendent problematic. La amândoi citim lucruri foarte asemănătoare despre spectacolul nu de puţine ori grotesc al lumii literare, despre reţeta şi preţul succesului literar, despre critic şi despre public, despre autorul-marionetă a hazardului, despre trucurile clişeizate ale literaturii ş.a. Nu în cele din urmă, *Ciudata viaţă a poetului* este (ca şi ionescianul Nu, deşi într-o cu totul altă formulă) o partitură ludică, tragi-comică pe tema morţii. Vocabula „viaţă" din titlu e o antifrază în această carte ai cărei protagonişti sfârşesc, mai toţi, prin a se sinucide.

Proza ce dă numele volumului – un fals basm modern, de un umor cam macabru – deconstruieşte imaginea poetului genial, ridiculizând ideea de nebunie creatoare. Desenat din linii voit convenţianale („un poet înalt, slab şi palid, cu plete blonde"), „eroul" este, într-o primă fază a Bildungsromanului său parodic, un lunatic anonim, o caraghioasă fantoşă romantică. E „poet", dar nu scrie; păstrează în odaie un creion şi hârtie, fără să le folosească. Hârtia nu e hârtie de scris, ci „o fostă hârtie de împachetat boţită şi călcată cu fierul ca să se întindă"... Într-o zi se produce revelaţia: contemplând floarea din pervaz – „o floare neidentificabilă, ciudată, cum între câini sunt unele corcituri ce nu intră în nicio rasă" (bizară analogie!) –, poetul intră în transă şi vreme de şapte zile şi şapte nopţi scrie poezii pe hârtia de împachetat boţită, după care alte şapte zile şi şapte nopţi doarme. La trezire, considerat nebun, e dus cu forţa la doctor în Capitală. Şi acolo viaţa i se schimbă: în loc să fie pus în cămaşa de forţă, e instalat într-o locuinţă luxoasă şi stipendiat pentre a-şi scrie opera. Devine vedetă, e curtat, adulat toată floarea cea vestită a critcii veghează asupra-i: „Le era în joc meseria: de multă vreme nu-i mai luase nimeni în serios, până la

descoperirea tembelului din faţa lor”. Poetul, Criticul (de la venerabilul „domn cu cioc” la debutantul cvasi-necunoscut, „cu ochi mari, somnolenţi”...), Gazetarul, Cititorul sunt, în această proză satirică, figuri dintr-o galerie de monstruoase fantoşe. Monstruoase întrucât evoluează exclusiv într-o logică a *malentendu-ului* ce distorsionează realitatea şi duce, în cele din urmă, la gesturi extreme, (auto) – distructive. Totul e înţeles pe dos, exagerat, deformat, interpretat în registrul exaltării isterice, în lumina căreia imbecilul e proclamat geniu, iar comicul involuntar, perceput ca umor de fină calitate („îi întrecea pe Bernard Shaw şi pe Mark Twain”...). Când eroul acestei povestiri îşi pune în gând să scrie o monografie poetică a satului său, iată ce rezultă:

„Era o carte de proză. A muncit mult ca s-o scoată la capăt. Existau o mulţime de lucruri pe care le cunoştea dar nu ştia să le descrie. Căuta în dicţionar pentru fiecare cuvânt. Găsea: Boul este un animal, casa este încăperea unde locuiesc oamenii ş.a.m.d. (...) Întâi gândea el, pe urmă consulta cărţile. În cele din urmă a început să recomande ascensoare pentru urcatul găinilor în copaci, băi sistematice pentru porci, block-house-uri de vrăbii şi alte lucruri în genul acestora. Cartea a avut succes. I se remarca peste tot cultura, mai ales însă era socotit de data asta ca un foarte fin umorist”.

Şarja vizează, cum se vede, excesele livrescului, ale literaturii de seră: pentru a înţelege lumea, „eroul” Anişoarei Odeanu consultă la orice pas Larousse-ul, iar înainte de a se apuca să scrie o carte despre dragoste „două zile şi două nopţi a căutat (...) în biblioteca lui (...) şi n-a ajuns la nicio lămurire” – aşa că i se trimite, ca inspiratoare, o *femme fatale* (tot în variantă parodică, desigur), care îl face să cunoască gustul „nefericirii” şi blazarea, dar şi un succes înzecit, datorat ca şi până acum unei *misreading*. Deşi, scriind „Femeia care se învârteşte”, poveste dedicată fatalei domnişoare Lou, Poetul se investeşte total, patosul său e interpretat, pe dos, ca exerciţiu de virtuozitate umoristică. Pentru asemenea

situaţie de criză a comunicării, „eroul” găseşte o rezolvare radicală: „În zorii zilei l-au găsit spânzurat de un prun. De greutatea corpului său pomul îşi scuturase toate roadele (curând după aceea s-a uscat fără să se ştie de ce)”.

În aceeaşi notă de parodie tragică, de ludic macabru şi de autoreferenţialitate fals-comică sunt scrise şi celelalte nouă proze ale volumului, în care se străvede şi o nuanţă de absurd gogolian, de „fantastic al banalităţii”. În prim-plan sunt aproape întotdeauna halucinaţi derizorii, scriitori de ocazie „pierduţi într-o provincie pustie” precum „eroul” din *Greşeala lui Alexei Alexievici*. Absurdul personaj, un funcţionar oarecare, se sinucide, intoxicat/deprimat de lectura propriei, unicei sale cărţi, *Grădini spânzurate de stele*. „Mai bine nu scria, se văicărea nevasta lui, mai bine un bărbat viu decât un scriitor mort...” Cartea beneficiază de un singur articol, scris de „sigurul critic literar al oraşului” (autor, la rându-i, al unui volum de poezie, *Raţiunea transversală*) apărut în singurul ziar local, în proximitatea rubricii de anunţuri mortuare. Biografia lui Alexei Alexievici, narată în tonul umorului negru, e însoţită de citate din „opera” acestuia şi se încheie cu o anecdotă „moralizatoare” ce disimulează insuficient confesiunea auctorială:

„Curând Alexei Alexievici fu uitat, iar cartea lui se vindea cu kilogramul, o cumpărau îndeosebi băcanii pentru că paginile ei erau chiar cât trebuiau de mari pentru pungile de bomboane. *Şi, ca Alexei Alexievici, va fi uitată şi povestea asta*” (s.m.).

Peste tot în aceste proze vocea naratorială comentează sarcastic dramele produse în vieţile personajelor de invazia livrescului. În *Cei doi prieteni*, Nichita Grecu, un „foarte mare poet” provincial, preocupat numai de „lucruri foarte înalte”, de „moarte în general şi însemnătatea ei în Cosmos” (comedia superlativelor e savuroasă în cărticica Autoarei Odeanu), îi împrumută cărţi mai modestului său prieten Ghi] a Măleanu, proprietar al „Marilor Magazine Generale cu lenjerie de damă”, care, după ce-i citeşte pe Nietzsche, Cervantes sau

Tolstoi într-o stare de exaltare vecină cu sminteala, decide să se împuşte pentru a-i întâlni... în lumea de dincolo. Derularea acestei întâmplări absurde e întreruptă, din loc în loc, de paranteze autoreferenţiale sau de relatarea unor nuvele, tot absurde, scrise de Nichita Grecu.

Fiecare poveste din acest volum închide în sine alte poveşti, toate bizare şi toate comentate ironic, cu dezvăluirea procedeului, a clişeului: „Astfel de întorsături măiestre se petrec numai în literatură, iar povestea de faţă e o poveste adevărată. Atât de adevărată cât poate fi orice poveste despre care autorul ne afirmă că s-a petrecut aievea, şi pe care nimeni n-o crede” (*Egor Todie, rătăcitul*). Urme ale unor cunoscute idiosincrazii camilpetresciene faţă de naraţiunea omniscientă, faţă de premisa Autorului-demiurg, sunt imediat observabile:

„Scriitorii de obicei ştiu tot, chiar când se ocupă în acelaşi timp de mai mulţi oameni. Ştiu nu numai ce zice şi ce face fiecare, ci chiar gândurile cele mai ascunse ale tuturor. Asemenea putere are numai bunul Dumnezeu, desigur, şi cei ce spun că o au şi ei sunt nişte mincinoşi neruşinaţi şi fără frică de cele sfinte. Asta, însă, n-are nicio importanţă, cititorii, cei dintâi, se feresc să şi-o spună, fiindcă altfel, hotărât, nimeni n-ar mai putea să-şi mai vâre nasul nicăieri şi viaţa ar deveni încă o dată pe atât de plicticoasă” – notează naratorul mucalit în *Egor Todie, rătăcitul*, o nuvelă pseudofantastică (în fond, parodică precum toate celelalte) pe tema identităţilor multiple. Tot pseudofantastice sunt şi prozele *Doctorul de suflete* (o poveste cu personaje dintr-un orăşel de provincie rus şi cu un autobuz care duce spre moarte) şi *Păţania boierului Negru din Valea Largă*, aceasta din urmă pastişând, s-ar zice, *La Hanul lui Mânjoală*.

Unele situaţii, personaje, dialoguri par decupate din piesele pe care le va scrie ceva mai târziu Eugen Ionescu. Bunăoară, iată-i pe fraţii Paco şi Pedro (din povestirea *Paco şi Pedro*), doi nobili dintr-un oraş de pe malul Guadalquivirului, „doi juni celibatari, mai mult celibatari decât juni”: „povestea începe aşa de târziu, pentru că până

la această vârstă viaţa lor era fără poveste, aşa cum e de obicei soarta a cel puţin trei sferturi din omenire”.

„Mâncau bine, dormeau bine, se plimbau prin parcul castelului spre fundul lui, unde era un lac părăginit, cu nuferi şi cu broaşte. Paco spunea: «Uite o broască». Iar Pedro îi răspundea: «Vai, ce interesant». Sau spunea Paco: «E cam răcoare». Iar Pedro îi răspundea: «Ar trebui să intrăm în casă»”.

„Calitatea” principală a celor doi e aceea că reuşesc performanţa de a nu face aproape *nimic*; Paco pictează mereu acelaşi tablou, „un parc trecând prin culoarea anotimpurilor”, iar Pedro îl priveşte, exprimându-şi mereu admiraţia cu aceleaşi cuvinte. „Eroii” Anişoarei Odeanu se dovedesc incapabili de a ieşi din clişeu, de a eluda gestul stereotip; ei pictează acelaşi tablou într-un număr nedefinit de variante, scriu acelaşi tip (absurd) de text la nesfârşit, rostesc aceleaşi replici, trăiesc identic fiecare zi. Figura proliferării monstruoase a obiectelor şi/sau structurilor lingvistice va deveni definitorie pentru teatrul lui Eugen Ionescu. Recurente sunt, în prozele din *ciudata viaţă a poetului*, situaţiile absurde generate de evidenţa inutilităţii livrescului: bibliotecarul, librarul, scriitorul sunt fiinţe de prisos ca şi arpentorul K din *Castelul* lui Kafka. Nimeni nu are nevoie de ei, ei trăiesc exclusiv, inerţial, ca nişte oameni ciudaţi, fără un rost precis – un soi de nebuni izolaţi pe o corabie a halucinaţiei, a fanteziei absurde. Grigore Lime din *Un om fericit* este „bibliotecar la o bibliotecă de la marginea oraşului, lăsată de un boier fără urmaşi şi care conţinea numai cărţi latineşti şi greceşti pe care nu le citea nimeni”; niciun cititor nu trece pragul acestei biblioteci, iar Grigore Linu se mişcă printre cărţi fantomatic, răsucind în minte permanent acelaşi gând:

„Între altele, mai avea şi mania ordinii. Ordine însemna pentru el «tabula rassa». Lumea i se părea plină de dezordine – tot ce se înalţă în lume: oraşele, munţii, oamenii care umblau, toate îl zgândăreau. Fără să-şi dea seama, Grigore căuta absolutul pe care îl dă numai Marea Moarte. Şi, pentru că nu-l găsea, inventa în fiecare zi câte

o înjurătură nouă”.

În oraşul din *Doctorul de suflete*, e interzis să se vândă cărţi la librărie: se vinde numai... hârtie igienică. Volumul Anişoarei Odeanu este, cum se observă, cartea unui spirit sceptic. Sceptic şi în privinţa propriei literaturi, şi în privinţa Literaturii în general.

„Este o carte ciudată – scrie Radu Tudoran –, fiindcă la sfârşitul lecturii, după ce speri că ai înţeles totul, rămâi cu bănuiala sâcâitoare că, din spatele textului, autoarea a vrut să-şi bată joc de tine. Simţi plutind undeva ideea ei, băieţească aproape, de ştrengar ascuns după garduri, de unde să te ia cu pietre” 1.

Într-adevăr, tânărul Radu Tudoran se arată aici un cititor şi un comentator deloc lipsit de perspicacitate. Articolul său trebuie menţionat cu atât mai mult cu cât *ciudata viaţă a poetului* e o carte destul de puţin comentată[372] şi, de altfel, neatent citită. De pildă, Ovidiu

Constantinescu nu înţelege că prozele din acest volum trebuie citite în cheie ironică, acuzând-o pe autoare de „insistenţă pe coarda pseudofilosofică”, de cultivarea „paradoxului comod”, de improvizaţie, de inconsistenţă:

„Totul pare debil şi suferind de anemie pernicioasă, în literatura aceasta, scrisă parcă pe un colţ de masă la restaurant, ori într-un parc cu muzică militară. (...) Vocabularul autoarei se resimte de căutarea unei ieşiri din limbajul citadin, singurul care-i convine, şi evadarea printre florile câmpeneşti, de unde produce numai banale clişee, îmbătrânite în filele lui Sadoveanu. Iar personagiile pentru a părea «stranii» împrumută nume exotice. Şi totuşi rămân aceleaşi chipuri fără viaţă şi fără începuturi” 1.

Comentatorul nu observă că acuzatele clişee sunt, de fapt, exploatate parodic şi că universul imaginat de scriitoare e în mod intenţionat un univers al devitalizării, al goliririi de consistenţă şi de sens.

V.5.7. Cronica unui suicid anunţat

Pe pagina a doua a volumului *ciudata viaţă a*

---

372 Radu Tudoran, în Evenimentul zilei, an. IV, nr. 1260, miercuri 11 niembrie 1942, p. 2.

poetului, apărut la Editura Muncă şi Lumină (1942), este anunţat un roman pe care autoarea l-ar avea în pregătire, *Mi-am spus o poveste*. Într-o scrisoare trimisă lui Camil Petrescu în 1943, de la Iaşi, Anişoara Odeanu pomeneşte despre faptul că scrie un roman şi că avansează, de altfel, cu destulă uşurinţă: „Am ajuns la pagina 367. Mai am, cred, 200. De când am venit – de şase zile –, am scris 200. Ai început să trăieşti şi dumneata printre personagii...” Ce s-a întâmplat cu romanul, în ce măsură paginile concepute în anii ’40 s-au topit în cărţile publicate mult mai târziu de scriitoare, nu ştim. Cert este că Anişoara Odeanu se îndepărtează încet-încet de literatură pe măsură ce se îndepărtează – şi simbolic şi în sens propriu – de Capitală, de maestrul său literar, de anii exuberanţei sale publicistice şi vreme de aproape două decenii şi jumătate nu va mai publica niciun rând. În 1943 se vede concediată de la *Viaţa* pe motivul aderenţei sale la mişcarea legionară. Şi din această pricină şi pentru că e bolnavă şi lipsită de mijloace de subzistenţă se întoarce în provincie (după bombaradamentul teribil din primăvara lui 1944 asupra Bucureştiului). Nu singură, ci însoţită de medicul Dan Crivetz, şi el „camarad” întru legionarism, cu care se căsătoreşte. Prin 1945 – 1946 o găsim la Deva, unde soţul său e mobilizat ca medic militar. De aici îi scrie lui Camil Petrescu epistole vădit mai puţin familiare decât până atunci, formulând, pe de o parte, nişte sibilinice reproşuri („te rog să mă ierţi că îţi scriu pe hârtia asta, care desigur n-ar fi vrednică de o doamnă T., dar nu am nicio aptitudine de a semăna cu această eroină a dtale – fapt de care m-am resemnat de mult”; „spinii spiritului dtale (...) au pus totdeauna o baricadă între mine şi sufletul dtale, omorându-mi orice început de gest spontan”), iar pe de altă parte, nişte lamentabile dezvinovăţiri pentru opţiunea ei ideologică prolegionară şi anti-sovietică: a fost o perioadă de rătăcire, pe care nu şi-o poate explica prea bine. „În ultimul an am făcut o teribilă acrobaţie «ideologică», datorită căreia am ajuns exact acolo de unde am plecat în 1934”, încearcă ea să-şi convingă vechiul

prieten; „antisemită n-am fost niciodată, cu tot articolul pe care mi-l reproşa Cella şi Sebastián şi pe care l-am regretat teribil”.

Nu se poate şti cât de sinceră e această bruscă întoarcere la vechile-i idei de stânga; mai degrabă se poate spune că Anişoara Odeanu a intrat în panică, temându-se, nu fără temei, de o eventuală „punere la zid”. Din cele povestite într-o scrisoare datată 10 mai 1945, deducem că are accese de cabotinism şi de isterie: când un echipaj al armatei ruse trece prin Deva, încearcă tentaţia de a se arunca înaintea camioanelor, pentru a-şi proba iubirea pentru „eliberatori”. „Unei rusoaice frumoase i-am dat o pudrieră – singurul obiect de preţ ce-l aveam la mine –, oprind-o în plină stradă, astfel că acest eveniment s-a văzut comentat în Deva vreme de câteva săptămâni”. Naivă, îi cere sprijinul nu prea curajosului Camil: „... sunt exasperată. Ţi-aş fi recunoscătoare dacă ai putea să mă linişteşti puţin. Dta cunoşti o mare parte din oamenii din cercurile care ar avea un cuvânt de spus”. E cu atât mai disperată cu cât Dan Crivetz are, se pare, „pete” legionare mai mari decât ale ei; pentru a-şi pierde amândoi urma trăiesc, din 1947, prin localităţi obscure, la Văradia, lângă Oraviţa, şi mai târziu la Anina1; se stabilesc după un timp la Lugoj, ţinându-se însă departe de Capitală. În aceste condiţii, mai putea fi vorba de vreo carieră literară?! mai ales după ce tăcerea epistolară a prietenului Camil (refuzul implicit al sprijinului cerut) o face pe Anişoara Odeanu să înţeleagă tot ceea ce era mai important de înţeles. În deceniul de după instaurarea puterii comuniste, Anişoara Odeanu, cu biografia ei problematică, nu are de ales decât între anonimat şi condamnarea politică. Se retrage în anonimat (care, pentru cineva cu personalitatea Anişoarei Odeanu, e până la urmă tot o formă de mortificare), ducând cu sine, desigur, un greu bagaj de resentimente. Resentimente ce răzbat aproape violent într-o scrisoare din 1955 trimisă de la Lugoj celui care deja publicase (trădându-se pe sine, trădându-şi propria formulă literară) *Un om între oameni* şi căruia i se adresează, altfel decât pe

vremuri, cu un rece, distant „dumneavoastră”. Scrisoarea nu e lipsită de insinuări malițioase:

„Ar fi amuzant să văd pe unii din foștii mei «confrați» în ce fel s-au adaptat vieții de categorie privilegiată, adică de oameni care câștigă din literatură suficient pentru a se bucura de toate beneficiile materiale (...) Eu nu am devenit nici «academiciana cu ciorapi de lână» – expresia e a dumneavoastră –, nici matroană provincială”.

Relațiile amicale se reiau prin 1955 – 1956, când situația politică părea să se mai fi limpezit întrucâtva.

Ani întregi scriitoarea se retrage – dacă ar fi să-i creditām integral mărturisirile epistolare – într-un încăpățânat refuz al literaturii.

„Închipuie-ți că fac bucătărie și piață, cu coșul pe braț, în fiecare dimineață, ca orice gospodină; împletesc și cârpesc și n-am mai scris un rând de literatură. Mai mult încă: nu există preocupare mai în afară de viața pe care o duc decât îndeletnicirile scriitoricești”.

„Mi se pare imoral să-mi petrec, scriind versuri sau proză, indiferent ce, timpul în care aș putea să șterg parchetul sau să lustruiesc clanțele de la uși – nu numai pentru că îmi place curățenia, dar pentru că un parchet făcut sau o clanță lustruită este pentru mine ceva pozitiv, pe când *a face literatură este a dărui ceva ce se pierde ca fumul de țigară*” (s. m).

Automistificare, dramatică poză; splendidă – totuși – definiție a literaturii!

În 1965 Ion Oarcăsu o (re) descoperă la Lugoj pe Anișoara Odeanu. Și scriitoarea reintră în circuitul literar. În primele două volume de proză de după ieșirea din umbră, *Sub lumina verii* (1967) și *Nedumeririle lui Duduță* (1969), nu o mai recunoaștem pe analista lucidă, nici pe ironista plină de vervă din cărțile anterioare. Revigorarea se produce odată cu *Legile jocului* (1971) și *Acele lucruri mari* (apărut postum), romane în care preocuparea pentru istoria personală se estompează în beneficiul Istoriei. *Simina și istoria* urma să se intituleze un alt roman al Anișoarei Odeanu, din care ne-au rămas fragmente. Cartea

nu a mai fost scrisă pentru că, în 1972, la 1 septembrie, la o zi după decesul lui Dan Crivetz, scriitoarea se sinucide înghiţind cu alcool pastile Luminal. „Obsedată de ideea unor boli incurabile (cancer, glaucom)", crede Gheorghe Luchescu. Iar Marian Popa propune o interpretare mai complicată: scriitoarea „ar fi evoluat spre o depresiune neurastenică determinată de frica unor persecuţii politice, dar este plauzibil şi finalul voluntar în logica şi viziunea legionară" 1... Gândul de a-şi curma viaţa o bântuia, de fapt, de mult pe Anişoara Odeanu, cu mult înainte de aventura legionară. S-ar putea spune că, o viaţă întreagă, nu a făcut decât să-şi amâne sinuciderea, pregătind-o printr-o serie de renunţări ce reprezintă tot atâtea sinucideri simbolice.

V.6. Cella Serghi[373][374]. Scriitura ca mecanism compensatoriu

V.6.1. Cu Mihail Sebastián şi Camil Petrescu pe Calea Victoriei

„*... Cred că dacă n-ar fi fost această durere de a mă fi despărţit, de a fi fost smulsă de lângă mare, de toată atmosfera aceea care mi se părea mie fabuloasă, cred că nici n-aş fi ajuns scriitoare.* (...)

Niciodată în copilărie nu am simţit nevoia de a scrie. Nu am fost un copil minune. Nu am scris o poezie în timpul copilăriei şi *adolescenţei. E adevărat că eram cea mai bună elevă la limba română, dar asta nu înseamnă nimic. Scriam cele mai scurte compoziţii, cele mai zmângălite, şi mâncam recreaţia profesoarei, căreia îi trăgeam foaia, că mai aveam de adăugat ceva. Nu am dorit să scriu*".[375]

Când sugerează că a devenit scriitoare, într-un fel, *malgré soi*, Cella Serghi nu comite, cum s-ar putea crede, un exces de modestie. Nu modestia o caracterizează în

---

373 Marian Popa, Istoria literaturii române de azi pe mîine, Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2001, p. 937.

374 1907-1992

375 A se vedea interviul luat autoarei de Grigore Ilisei, publicat în Convorbiri literare, nr. 9, sept. 1984, p. 3.

primul şi în primul rând, ceea ce avem ocazia să constatăm citindu-i proza memorialistică din *Pe firul de păianjen al memoriei*, răspunsurile la anchete literare sau interviurile acordate în epoca postbelică. Dimpotrivă, scriitoarea profită de orice prilej pentru a-şi deşerta sacul cu frustrări, pentru a se plânge că literatura ei nu a fost agreată de critică şi pentru a vorbi despre sine însăşi în termeni neverosimil de elogioşi[376]. Pretinde că i-ar fi furnizat lui Camil Petrescu idei de personaje şi/sau de construcţie pe care acesta le-ar fi valorificat în *Patul lui Procust*. Şi în repetate rânduri deducem din cele declarate de autoare diferiţilor intervievatori că se plasează pe sine – nu numai din perspectiva unor afinităţi literare, ci şi valoric – în proximitatea unui Camil Petrescu, a unui Mircea Eliade sau Mihail Sebastián.

Spre deosebire de prietena sa, Anişoara Odeanu, Cella Serghi nu-şi face complexe. Se amuză, de altfel, când primeşte de la autoarea *Căminului de domnişoare* o scrisoare în care aceasta sugerează că se simte nemeritat de onorată de prietenia lui Camil şi a lui Eliade:

„Anişoara Odeanu îmi scria într-o scrisoare: «Îmi spui că ai stat la teatru între Camil Petrescu şi Mircea Eliade. Eu aş fi fost foarte tristă în locul tău, fiindcă nu mi-aş mai fi dorit nimic». Ei bine, eu nu mă simţeam deloc intimidată de personalitatea lor, ci stimulată, îndemnată să scriu”. 1

Departe de a-şi face idoli din aceşti prieteni ai săi, Cella Serghi îi priveşte, cu nonşalanţă, camaradereşte, ca pe nişte egali. Ca pe nişte egali ai ei pe terenul literaturii – nu doar pe terenul de sport, unde se întâlnesc adesea!

„Pentru mine Camil era autorul *Ultimei nopţi*... un roman de dragoste. Mircea Eliade era autorul lui *Maitreyi*, tot un roman de dragoste. Aceste cărţi închideau câte o experienţă. Eram sigură că şi eu, din visurile, din năzuinţele, din bucuriile şi eşecurile mele pot să scriu un

---

376 Un material consistent vizînd biografia Cellei Serghi îl oferă un volum îngrijit de Ilie Rad şi de Maria Judele, care adună interviurile acordate de scriitoare de-a lungul vremii (Cella Serghi, Interviuri, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005).

roman."[377][378]

Excesiva siguranţă de sine a Cellei Serghi – încă de pe vremea când nici măcar nu începuse să lucreze la *Pânza de păianjen* – se va fi datorând şi faptului că tânăra scriitoare în devenire e foarte precar informată cu privire la literatura momentului. Dovadă că până la sfârşitul anilor ’30, reiese din propriile-i mărturisiri, numele lui G. Călinescu îi rămâne cu desăvârşire necunoscut. E de presupus că la fel s-ar fi petrecut şi cu numele lui Camil Petrescu, dacă întâmplarea n-ar fi făcut să-l cunoască într-o vară (probabil în 1927), cu puţin înainte de bacalaureat, la ştrandul Kiseleff, prezentat de actorul Finţi. Tânăra nu urmăreşte deloc presa literară, aşa că se înţelege de ce la început îl confundă pe Camil (ca mulţi alţii în epocă) tocmai cu „adversarul" său, Cezar Petrescu. Chiar şi librarii îi confundau, se va dezvinovăţi mai târziu într-un interviu Cella Serghi. Pentru ea, Camil nu reprezintă, destulă vreme, mai mult decât o companie agreabilă, un tânăr cu şarm, cu „nişte ochi extraordinar de albaştri, intenşi, foarte sfredelitori. O privire curată, ca de copil"[379]. Drept circumstanţă atenuantă pentru o atare atitudine superficială, scriitoarea va invoca mai târziu slabul prestigiu al lui Camil la finele anilor ’20 – e adevărat, prozatorul nu-şi publicase încă romanele, iar dramaturgul era prea puţin jucat. În lipsa intuiţiei, tânăra camaradă a lui Camil se lasă ghidată de stimuli ceva mai prozaici precum prestigiul social; cu o candoare deconcertantă mărturiseşte că a început să-l preţuiască pe Camil Petrescu în calitate de scriitor… „în ziua în care am văzut în ziar fotografia lui: se anunţa premiera *Actului Veneţian*" *1*. Invitată să asiste la o repetiţie înaintea premierei, e

---

377 Cella Serghi, „Eu n-am scris decit despre intimplări din viaţa mea", interviu luat de Constanţa Călinescu, Tomis, an. XXII, nr. 6, iunie 1987, p. 5, reluat în Cella Serghi, Interviuri, ed. cit.

378 Interviu realizat de Nicolae Tone, publicat în Scinteia tineretului. Supliment literar şi artistic, an. VIII, nr. 13, 2 aprilie 1988, p. 3.

379 Interviu semnat de Sânziana Pop, Luceafărul, an. XII, nr. 45, 9 noiembrie 1974.

definitiv cucerită de autoritatea pe care tovarăşul de hoinăreli bucureştene o are asupra actorilor. Motiv suficient de puternic, se pare, pentru ca tânăra cochetă să se pregătească pentru momentul premierei cu toată seriozitatea: „am purtat prima rochie lungă din viaţa mea”, îşi va aminti, cu incurabila-i candoare, scriitoarea sexagenară...

La senectute, ea îşi etalează cu mare voluptate, ca pe nişte fotografii de epocă, amintirile/poveştile cu Sebastián şi Camil. În interviuri nu va scăpa niciodată prilejul de a vorbi despre ceasurile petrecute în compania acestora la la Élysée, la Capşa, la Corso, la meciurile de box sau de fotbal, la ştrandul Kiseleff sau la patinoarul Oteteleşanu.

„Veneam cu patinele pe umăr, îmbrăcată ca Sonia Henye, în roşu şi alb. Seara erau meciuri de hochei, mergeam cu Camil, Vraca şi Sebastián să bem ţuică fiartă. Mergeam şi la box, cu toate că mie nu-mi prea plăcea. Şi la fotbal şi la curse de cai. Primăvara intra în scenă Calea Victoriei. Unde e Romarta de astăzi, odinioară era băcănia lui Dragomir Niculescu, şi el ţinea o bodegă, unde moda era să iei zilnic apetitivul: pateuri şi broaşte prăjite. Pe urmă, vara venea cu sezonul de ştranduri şi toamna cu plimbările la şosea.”[380][381]

S-ar zice că scriitoarea apelează la aceste amintiri interbelice ca la un fel de certificate ale apartenenţei la *high-life*. („Luam masa zilinic cu Camil şi cu Sebastián” – e o propoziţie pe care o repetă aproape invariabil în numeroase convorbiri.)

În *Pe firul de păianjen al memoriei* Cella Serghi se descrie, foarte dezinvolt, cel puţin în ce priveşte perioada de tinereţe, drept cititoare pasionată, însă prea puţin avizată. Citeşte de toate, literatură română şi străină, proză şi piese de teatru, autorii ei favoriţi sunt Duiliu Zamfirescu, Sadoveanu, Panait Istrati, Dostoievski, Tolstoi, Romain Rolland, Oscar Wilde, Gide, Proust (probabil sub influenţa lui Camil), Galsworthy, Huxley. În adolescenţă,

---

380 Ibidem
381 Ibidem

tatăl – un om cumsecade, dar fără prea multă şcoală, mic agent comercial hărţuit de sărăcie – o surprinde într-o noapte citind *Crimă ţi pedeapsă* şi, enervat că fiica îşi permite un asemenea „lux” (în preţul căruia intră şi costul gazului de lampă...), îi smulge cartea şi o face bucăţi...

„Aproape de Podul Izvor, unde locuiam şase într-o singură odaie, am descoperit, pe Splaiul Independenţei, Biblioteca Socec. Acolo, când aveam zece – unsprezece ani, citeam *Adolph* de Benjamin Constant, *Yvette* de

Maupassant, *Elena* de Bollntineanu. Criteriul după care ceream cărţile erau numele proprii care-mi plăceau. În faţa oglinzii, mă credeam Vidra şi, cu voce de tragediană, declamam...” 1

Chiar şi la maturitate, *cititoarea* Cella Serghi păstrează încă mult din inocenţa lecturii adolescentine:

„Văzusem multe spectacole, dar nu cunoşteam opiniile criticii. Nu citeam ziare şi reviste. Eram departe de vâlva pe care o stârniseră *Craii de Curtea-Veche* şi nu ştiam că apăruse o pagină omagială pentru Mateiu Caragiale. (...) Nu mă impresiona că «Mateiu Caragiale a scris cu îndelungă febră, şlefuindu-şi stilul cu răbdarea şi rafinamentul lui Brâncuşi sau Flaubert». Nu ştiam nimic despre această răbdare şi nu l-am înţeles pe Camil (...) ”[382][383].

Lecturi filosofice nu are deloc, fiind, din acest punct de vedere, la fel de inocentă ca Ela Gheorghidiu (poate de aici şi simpatia autorului *Ultimei nopţi*... – care, într-o dedicaţie dată Cellei pe un volum din *Ciclul morţii*, o încondeiază glumeţ drept „o cochetă frivolă, încântătoare şi insuportabilă”). Odată, când într-o conversaţie Camil pronunţă cuvântul „solipsism”, scriitoarea în devenire nu-i înţelege semnificaţia, dar nu se trădează, ci preferă să caute ulterior în dicţionar... Nu-şi conştientizează ignoranţa sau nu o consideră un deficit major pentru ceea ce şi-a pus în gând să facă: să scrie literatură, ca şi

---

382 Cella Serghi, Pe firul de păianjen al memoriei, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 38.

383 Ibidem,p.39.

prietenii săi Camil şi Sebastián, convinsă că are ceva de spus („Despre mine. Şi poate despre fericire. Despre oamenii care vor să fie fericiţi”).

Neclintita (cel puţin aparent) încredere în sine a Cellei Serghi se va fi consolidat, într-o anumită măsură, ca revers al unor complexe de inferioritate inculcate de dificultăţile vieţii de zi cu zi. Născută într-o familie modestă, Cella Marcoff[384] („Serghi” este un pseudonim – inspirat de numele mic al bunicului dinspre tată, bulgar din Cadrilater) nu va depăşi niciodată cu adevărat obsesia unei copilării trăite în sărăcie şi provizorat, cu teama permanentă că a doua zi nu va mai fi primită la şcoală din cauza taxei neplătite. De prima copilărie se leagă amintirea deselor schimbări de domiciliu – părinţii mutându-se, din raţiuni de subzistenţă, din Constanţa la Sofia, de la Sofia din nou la Constanţa, apoi la Bucureşti –, va retrăi mereu umilinţa veşnicului chiriaş sortit să schimbe o casă igrasioasă cu alta. Numai cu mari eforturi, înfruntând obiecţiile tatălui, care nu vrea să facă din ea o învăţată cu ifose, ci o gospodină cumsecade, îşi urmează viitoarea scriitoare studiile liceale (un an la Institutul Model de Domnişoare de pe Strada General Berthelot, trei ani la Institutul Pompilian din calea Rahovei şi cursul superior la Institutul „Choisy Mangâru” de pe Calea Moşilor). În 1928 se înscrie la Facultatea de Drept – deşi şi-ar fi dorit să urmeze Conservatorul – şi lucrează, pentru un salariu derizoriu, ca secretară de avocat. După absolvirea facultăţii (1931), devine avocat stagiar. „O să fac teatru la Curtea cu Juri” 1, îi declară la un moment dat lui Camil. Nu va face însă niciodată carieră în avocatură. Nu numai pentru că între cele două războaie avocatura este încă o profesiune prin excelenţă „masculină”, dar şi pentru că tânăra Cella Marcoff (devenită între timp Cella Seni prin căsătoria cu inginerul Alfio Seni) nu are nici

---

384 În 1929, căsătorindu-se cu inginerul Alfio Seni, îi va lua numele ; din 1939 se va numi Bogdan, după căsătoria cu judecătorul Ion Bogdan, iar în 1950 va cere să i se modifice oficial numele, prin ataşarea pseudonimului - Cella Serghi Bogdan.

vocaţie, nici dorinţa (fie şi bovarică) de a se afirma în branşa avocaţilor. A ales Dreptul dintr-un motiv pragmatic, pentru a-şi găsi mai uşor o slujbă, mulţumindu-se cu statutul de ajutor de avocat, ocupaţie oarecum comodă. „Am fost o avocată mediocră. N-am pledat deloc”[385][386], va recunoaşte ea însăşi.

S-ar fi putut lansa în jurnalistică, dar nu e suficient de voluntară şi de tenace, cum sunt, de exemplu, Anişoara Odeanu, Sidonia Drăguşanu sau chiar fragila Lucia Demetrius, dispuse să meargă pe teren pentru reportaje şi să-şi scrie articolele constant şi rapid, sub presiunea închiderii ediţiei. În anii ’30 scrie, la insistenţele lui Camil, nu mai mult de cinci articole – o relatare a unei excursii în Bucegi, cronica unui meci de fotbal, un interviu la Institutul Francez şi două articole despre modă, toate semnate cu pseudonimul Cella Marin şi publicate în cotidianul Gazeta (al lui Ion Pas) [387]. Sunt texte compuse într-un stil de o simplitate matură, fără întortocheri sau lungimi inutile, denotând spirit de observaţie şi totodată simţ al umorului. Par a fi fost aşternute pe hârtie spontan, cu lejeritate, dar autoarea ne încredinţează că, dimpotrivă, le-a elaborat cu dificultate. „Dar n-am perseverat prea mult în această direcţie, căci fiecare reportaj mă consuma enorm”. Păcat, pentru că exerciţiul publicistic i-ar fi fost fără îndoială util şi în scrierea prozei. Deocamdată, fire uşuratică, bântuită de bovarisme mondene, Cella Serghi nu e dispusă la un efort de voinţă. Un detaliu amuzant: în vreme ce pe Anişoara Odeanu o sfătuieşte să nu se mai

---

385 Boris Buzilă, „Cella Seghi şi Pînza de păianjen”, interviu publicat în Magazin, an. XV, nr. 725, 28 august 1971, p.4.

386 Interviu realizat de Carmen Dumitrescu pentru Flacăra, an. XXXV, nr. 45, 5 dec. 1986, p. 15.

387 „Weekend în Bucegi, toamna...” , în Gazeta, an. I, nr. 169, vineri, 8 oct. 1934, p. 1 ; „Match de football”, în Gazeta, an. I, nr. 190, marţi, 30 oct. 1934, p. 1 ; „Institutul francez de înalte studii în România” (interviu), în Gazeta, an. I, nr. 213, duminică, 25 noiembrie 1934, p. 1 ; „Între ecran şi scenă”, în Gazeta, an. I, nr. 223, vineri, 7 dec. 1934, p. 1 ; „Vreau să slăbesc”, în Gazeta, an II, nr. 268, duminică, 3 febr. 1935, p. 1.

risipească în fleacuri jurnalistice, pe Cella Serghi „maestrul” Camil se străduieşte s-o convingă să se dedice cronicii mondene. Poate pentru că pe prima o vedea ca pe o viitoare „academiciană cu ciorapi de lână”, iar pe a doua, doar ca pe o camaradă nostimă, vioaie, cu talent de povestitoare, dar inconsistentă, pe care o tachinează cu întrebarea: „De ce vorbeşti atât de mult în loc să scrii?” 1.

Cel puţin în prima jumătate a anilor ’30 tânăra avocată (o scrisoare trimisă de ea lui Camil e semnată pretenţios „Avocat Cella Seni”…[388][389]), grăbită să-şi ia revanşa după o adolescenţă trăită în lipsuri şi departe de lumea bună, nu are timp de scris. Trăieşte simplu, exuberant, fără proiecte mari; cu multe planuri de vacanţă, nezădărnicite de mariajul cu inginerul Alfio Seni, care îi îngăduie suficientă libertate de mişcare. Într-o epocă încă patriarhală, ea călătoreşte singură, face sport, are mult timp pentru prieteni, plimbări la şosea şi petreceri la Capşa. În toamna lui 1933 îşi cumpără un bilet pentru Balcaniada de la Atena, călătorind pe mare împreună cu echipa de fotbal a României pe vaporul „Transilvania”[390] – ocazie cu care o cunoaşte pe fiica lui Rebreanu, Pula, şi ea pasionată de fotbal. Urmează cursuri de gimnastică, patinează, învaţă să schieze. La Predeal, într-o iarnă, schiază alături de Clody Bertola. Devenind o montaniardă curajoasă, explorează cu un grup de prieteni Bucegii şi Postăvarul. Verile se eternizează pe plajă, la Mangalia sau la Balcic. Înoată foarte bine, dar le priveşte cu admiraţie pe surorile Galaction de la care, într-o vacanţă la Mangalia, învaţă stilul craul. În ’34 petrece o lună la Paris, la o verişoară a lui Alfio Seni, iar un an mai târziu face o excusrie la Berlin. Merge la teatru şi la cinematograf; se bucură de tovărăşia unor oameni de spirit.

Însă bovarismul ei congenital o împiedică să fie pe

---

388 Vezi interviul luat de Sânziana Pop, deja citat.

389 Vezi Scrisori către Camil Petrescu, Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, vol II, p. 256.

390 Victor Bănciulescu, „Cella Serghi - prima «microbistă» din ţară”, în Almanahul Sportul ’84, pp. 142-144.

deplin mulţumită. Harnicul şi naivul Alfio Seni îi apare din ce în ce mai neînsemnat, în vreme ce ea creşte pe zi ce trece în propriii ochi, atingând dimensiunile unei eroine de roman, seducătoare precum Fleur din *Forsyte Saga*. La fel se va privi şi peste ani, când va pretinde că vestimentaţia ei a servit ca model pentru vestimentaţia Elei Gheorghidiu sau va sugera că Doamna T. este chiar ea. Ani de-a rândul aşteaptă de la Camil şi altceva în afara discuţiilor literare, altceva decât onesta camaraderie. Pe alocuri, confesiunile sale sentimentale (din cartea de memorii din care am citat deja) dezvăluie un mod de gândire de o simplitate deconcertantă; e greu să nu surâzi în faţa unei mărturisiri ca aceasta (care îl aşază într-o lumină uşor penibilă pe Camil Petrescu):

„Ne întâlneam (...) chiar la noi acasă, unde accepta să joace nesfârşite partide de table cu soţul meu, ca să fie aproape de mine. Dar mie nu-mi ajungea.

Aş fi vrut ca acest bărbat, care în imaginaţia mea era Gralla şi Danton, să închidă deodată cutia de table cu un zgomot care să dărâme zidurile şi să-i spună: Aşa nu se mai poate! Vreau să fie a mea, nevasta mea!” 1

Efuziuni de un gust îndoielnic ale unei tinere ce-şi literaturizează la tot pasul propria viaţă.

Coborând „pe firul de păianjen al memoriei”, Cella Serghi îşi face un portret de tinereţe foarte măgulitor, de fiinţă seducătoare prin frumuseţea şi prin inteligenţa sa. Cum o văd însă alţii? În genere ca pe o tânără simpatică, agreabilă tovarăşă de hoinăreli şi petreceri, deşi uneori prea insistentă, hărţuitoare sentimental. Lovinescu o descrie cu maliţie. Despre Cella Serghi privită ca scriitoare găsim puţine însemnări în *Agende*; mult mai numeroase şi mai suculente sunt cele care o descriu ca femeie, potenţial obiect de seducţie. După o examinare mai atentă, amfitrionul de la *Zburătorul* opinează că aceasta e „urâţică, fină, modestă”, altă dată, după o întâlnire la Alcalay, conchide nemilos: „mizeră – *pas de danger*”; de câteva ori o caracterizează drept „semitissimă” (adăugând o dată: „*rien à faire*”). Cella Serghi i se plânge de

„mizeriile financiare ale vieţii” sau îi face confesiuni sentimentale. Altfel, criticul îi recomandă şi îi împrumută cărţi, o însoţeşte în plimbări prin Cişmigiu ori la teatru, îi suportă ambiguu desele şi lungile-i vizite. Remarcă la ea „disponibilitatea sentimentală”, e vizibil iritat de flirturile Cellei Serghi cu Dinu Nicodin. Când Cella Serghi se amestecă indiscretă în „idila” sa cu Popea/Ioana Postelnicu, Lovinescu o caracterizează ca „intrigantă”, „o perfidă îngrozitoare şi vulgară”. Aşa cum o dezvăluie notaţiile (fie şi succinte) din *Agende*, relaţia scriitoarei cu criticul capătă pe alocuri accente groteşti. Concurenţa sentimentală echivocă dintre cele două scriitoare se prelungeşte meschin până la moartea lui Lovinescu. Ultimele rânduri din *Agende* – scrise la 12 iunie 1943, pe patul de spital – o consemnează: „Scrie Popea, nu vine din cauza Cellei. (...) Cella S. Cu cireşe – îi arăt rândurile Popeei. Emoţionată în van”.

În *Notele zilnice* ale lui Camil Petrescu e pomenită de două ori doar şi, eufemistic spus, nu foarte entuziast. Mihail Sebastián îşi face în *Jurnal* procese de conştiinţă pentru că, flirtând, i-a dat anumite speranţe: „E o fată bună, care a pus suficientă inimă în acest «început de amor» – şi acum o las să cadă cu cea mai stupidă dintre indiferenţe”. Cabotină, iubitoare de melodrame şi de replici epatante, Cella Seni i-ar fi spus într-o seară, după un concert al Filarmonicii: „Eşti prea infect – pentru ca să nu sfârşesc prin a te iubi”. Într-o zi de decembrie, perseverenta amică îi trimite două crengi de liliac. Camil rămâne totuşi favoritul:

„Tot amân să însemnez aici diversele lucruri întâmplate în ultima vreme între Cella şi Camil. Mi se par senzaţionale pentru cunoaşterea lui. Nu le voi nota nici astă-seară. Mâine sau altă dată – mai ales că între timp pot interveni detalii noi, incidente preţioase”.

notează Sebastián pe la sfârşitul anului 1936, dar, discret, nu va mai adăuga nimic niciodată în această direcţie. Insinuări asemănătoare vom găsi însă în însemnările telegrafice din *Agendele* lovinesciene.

V.6.2. *Pânza de păianjen* (1938) – mai mult decât un roman sentimental

Poate părea greu de înţeles cum de reuşeşte totuşi Cella Serghi, în mijlocul atâtor preocupări mondene şi bulversată de atâtea elanuri sentimentale factice, să scrie – de la bun început cu o mână foarte sigură – un roman cu o certă soliditate, în ciuda derapajelor mandolinare evidente, un roman rezistent estetic chiar şi la o reexaminare actuală. Dar la o reexaminare obiectivă, lipsită de prejudecăţi. Fac această precizare pentru că, se pare, *Pânza de păianjen* (1938) are astăzi, în lumea literaţilor, renumele deloc bun al unei cărţi rămase best-seller vreme de şapte decenii, al unei cărţi „minore” scrise de o femeie pentru un public feminin sau, în fine, pentru publicul larg. În realitate, *Pânza de păianjen* este nu doar un „roman de dragoste”, ci şi o expresivă pictură de medii şi de mentalităţi în măsură să dea seama despre o epocă; şi nu presupune consemnarea naivă, rudimentară a unor detalii sufleteşti ori de observaţie socială, ci, dimpotrivă, o anumită ştiinţă a organizării materiei epice şi, se poate spune, o intuiţie a ceea ce înseamnă proza cu respiraţie amplă, chiar dacă o atare intuiţie nu este dusă până la capăt. Chiar exigentul, maliţiosul Camil Petrescu – pe care îl bănuim sceptic în privinţa calităţilor de creatoare ale Cellei Serghi (deşi, poate mai mult în glumă, o îndeamnă să scrie) – se vede nevoit să recunoască, după ce a citit romanul bătut la maşină: „E de o bogăţie faptică, de o sensibilitate, de o autenticitate care depăşeşte mult tot ce aşteptam, anul acesta, de la ea”[1]. Cu o obiecţie, care vizează deficitul de intelectualitate, absenţa unei laturi speculative a romanului: „E, totuşi, mediocru, prin incultura ei, e plin de gafe, dintre care una singură (dintre sute şi sute) ar îngropa o carte”. Obiecţia lui Camil Petrescu e, desigur, întemeiată, numai că autoarea în discuţie nu şi-a propus niciodată să scrie (intuindu-şi, probabil, nişte limite) un „roman de idei”, o proză de concepţie intelectuală. Ea a rămas (doar) pe teritoriul solid, chiar dacă nu sofisticat, al observaţiei, după cum în

ceea ce priveşte construcţia romanescă a mers pe calea unei bune intuiţii, iar nu pe aceea – care nu-i e deloc accesibilă – oferită de ceea ce astăzi am numi o „viziune teoretică” asupra literaturii.[391]

Pânza de păianjen conţine, crede Camil Petrescu, „un material care, uşor prelucrat (pentru mine asta ar fi foarte uşor, dacă aş avea timp), ar da o carte de mare succes”. Chiar şi aşa, mai puţin „prelucrat”, cel dintâi roman al Cellei Serghi se înscrie pe o traiectorie a succesului. Nu a unui succes de critică, trebuie precizat, dar a unui succes de public pe care nu l-a mai atins nicio altă autoare interbelică. Nu numai în epoca primei apariţii, ci şi în perioada postbelică *Pânza de păianjen* cucereşte sufragiile publicului larg, ajungând în anul 2009 (la şaisprezece ani de la decesul scriitoarei) la cea de-a unsprezecea ediţie. Autoarea pune pe seama prejudecăţilor misogine ale criticilor discrepanţa dintre receptarea critică reticentă şi substanţialul succes de public: „Decalajul acesta nu cred că se întâmplă atunci când autorul este bărbat” 1. Oricât de multe piedici ar fi întâmpinat însă, în timp, din partea unei critici mai puţin comprehensive, neajuns de care scriitoarea se plânge în repetate rânduri, *Pânza de păianjen* şi-a păstrat, s-ar zice că în chip miraculos, un atu pe care nu îl au multe dintre cărţile onorabile, sau chiar mai mult decât atât, ale altor autoare: *nu e o carte uitată*, cum sunt cărţile interbelice ale Anişoarei Odeanu, ale lui Ticu Archip, ale Sandei Movilă sau ale Luciei Demetrius.

Pânza de păianjen – nu numai cel mai cunoscut, dar şi cel mai bun roman al Cellei Serghi – s-a născut în urma unui dublu pariu încheiat de autoare cu prietenii din lumea literară şi cu sine însăşi, un pariu literar şi existenţial deopotrivă: a dorit să arate că, dacă îşi propune, poate deveni scriitoare şi, totodată, a dorit să-şi exorcizeze prin scris un trecut obscur de mici umilinţe şi de elanuri nedesăvârşite. A mizat pe talentul său genuin, necultivat

---

391 Camil Petrescu, Note zilnice, Prefaţă, text stabilit, note, cronologie şi indice de nume de Florica Ichim, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p. 104 şi urm.

dar perfectibil, pe abilitatea sa de a se autoconstrui. Provocată de Camil, după ce, imprudentă, afirmase că se simte în stare să scrie un roman mai bun decât acela al lui Tudor Teodorescu-Branişte, *Băiatul popii*, încearcă să-şi pună în practică „ameninţarea”: „Dar Camil avusese dreptate: proza se scrie foarte greu. Am compus un bruion de roman sălciu şi anost. Am mers şi i-am mărturisit”. Nu lipsa încrederii în sine o împiedică, deocamdată, să scrie literatură (căci are un ego foarte puternic), ci faptul că nu e pregătită să se supună unui regim de travaliu susţinut, a cărui importanţă o intuieşte prea bine şi pe care îl amână în aşteptarea unui moment propice. Iar acest moment propice scrisului este provocat de o criză existenţială:

„La roman am revenit mai târziu, după o întâmplare ciudată. Traversam bulevardul, când era să fiu strivită de o maşină. Accidentul acesta a trezit în mine un sentiment de anxietate, de zădărnicie a existenţei. Apoi, a murit tata şi şocul a fost foarte puternic. Am început, deodată, să scriu despre el. (...) M-am hotărât să scriu o carte despre biografia mea”[392][393].

Într-o epistolă nedatată dar scrisă, probabil, prin 1936, lucida sa prietenă Doina Peteanu/Anişoara Odeanu îi analizează, fără inutile menajamente, atitudinea ezitantă în faţa foii de hârtie: Cella amână să scrie din cauză că nu rezistă tentaţiilor mondene, neputându-se decide să rămână mai multă vreme singură cu sine însăşi, şi totodată din cauza feminităţii sale extrem de puternice, care o determină să dea prioritate erotismului şi o împiedică să fie „om întreg”:

„Ţin la tine într-un fel destul de curios pentru mine, mă interesează mult mai mult realizarea ta decât o eventuală evoluţie a prieteniei noastre. Sunt orgolioasă şi pentru tine Cella – aşa cum sunt şi pentru mine însămi, mă enervează toţi oamenii care te înconjoară şi care nu pot să-ţi dea nimic din ceea ce îţi trebuie ţie. Prefer să fii singură

---

392 Cella Serghi, „Sînt împotriva misterelor”, răspuns la o anchetă iniţiată de Luceafărul, an. XVI, nr. 9, 3 martie 1973, p. 3.

393 Sânziana Pop, interviul citat.

pentru că aşa ai mai multe şanse să-ţi îndrăgeşti scrisul, pentru că eşti singura femeie din lume a cărei carieră literară m-ar interesa.

Mărturisesc că într-o vreme evoluţia ca scriitoare a Sidoniei mă interesa. Ar fi putut, dacă nu avea în ea însăşi ceva care s-o tragă la fund. Şi la ea e grav pentru că e vorba de un fel de mediocritate intelectuală. La tine e cu totul altceva, ceva ce s-ar opune la o totală supunere a ta artei, e femeia din tine. Când eşti scriitoare în schimb, reuşeşti să fii om întreg”. 1

Şi în alt loc:

„Să fii un pic neamţ – să te gândeşti la frumuseţea lucrurilor mari chiar dacă li se sacrifică toată fericirea omenească (de altfel mult mai anostă şi vulgară decât ne-o închipuim). Crede-mă că nu-i deloc interesant să faci dragoste, Cella – că nu poate să fie un scop într-o viaţă. Că există ceva mai presus de asta”.

Nu ştim cu câtă recunoştinţă pentru sinceritatea nudă va fi primit Cella Serghi sfaturile prietenei de la Lugoj, cert este că, la un moment dat, ea însăşi se hotărăşte să încerce a-şi transgresa prin literatură pasivitatea tipic „feminină”. Dacă încercarea cu pricina este o izbândă, aceasta se întâmplă datorită „instinctului” care o ajută pe autoare să adopte formula scripturală cea mai adecvată personalităţii şi înzestrărilor sale: naraţiunea asumat subiectivă, asumat autobiografică. În etapa reprezentată de romanul *Pânza de păianjen* Cella Serghi are inteligenţa de a nu se forţa zadarnic să facă mai mult decât ar fi capabilă, adică să păşească pe teritoriul construcţiei obiective fără a fi în posesia instrumentelor necesare. Într-un interviu din anii ’80 scriitoarea va recunoaşte că „în niciun caz” nu ar fi putut să fie influenţată de un scriitor ca Liviu Rebreanu, „prea mare pentru mine *atunci* (s.m.): „Pe mine m-au influenţat scriitori care au scris romane autobiografice, care s-au confesat şi care au scris foarte simplu, atât de simplu, încât îmi ziceam: uite, aşa aş putea scrie şi eu” 1. Ea se înşală totuşi atunci când îşi închipuie că în această formulă

a confesiunii decomplexate, „simple”, fără artificii s-ar înscrie, alături de un Mihail Sebastián sau de un Panait Istrati, şi sofisticatul Camil Petrescu. După cum se înşală şi când consideră că arhitectonica narativă de o obiectivitate impecabilă a unui Rebreanu i-ar fi fost inaccesibilă doar „atunci”, la cel dintâi roman, nu şi mai târziu. Autoarea va rata ori de câte ori – în perioada postbelică – va încerca să-şi depăşească umbra, ieşind din formula asumat subiectivă care i se potriveşte cel mai bine. În epoca *Pânzei de păianjen* însă, constatăm o benefică asimetrie între bovarismul autoarei din viaţa de toate zilele şi luciditatea ei din momentele în care se aşază la masa de scris.

La început, Cella Serghi şi-a dorit să compună „o carte, o singură carte, ca o singură viaţă a mea” şi aceasta să fie romanul *Pânza de păianjen* (numit iniţial *Diana Slavu* – „pentru că îmi plăceau romanele având ca titlu nume proprii” –, apoi, tot provizoriu, Coincidenţe) [394][395]. Nu va fi singura carte – îi vor urma destule altele, în perioada postbelică –, dar va rămâne cea mai bună din tot ceea ce va scrie autoarea. Forţa acestei cărţi vine în primul rând, poate, din importanţa revelaţiei care o determină pe autoare să se replieze în sine: revelaţia perisabilităţii omeneşti, produsă brutal odată cu dispariţia tatălui, un presentiment al golului, al faptului că bogăţia aparentă a lumii se poate vărsa, în orice clipă, în neant. În ultimul interviu acordat, cu un an înaintea morţii, scriitoarea îi mărturiseşte Doinei Rad:

„Moartea tatălui meu a fost un moment important, care m-a făcut să înţeleg zbaterile în «pânza de păianjen» a vieţii. Am fost atât de marcată, încât am hotărât să scriu o carte (...). Să las ceva în urmă. Pe atunci eram foarte sigură că voi muri la 30 de ani. *Voiam* să mor tânără, deşi nu mă consideram tânără la 30 de ani. (...) Dar, mă gândeam, cum să plec «de tot» fără să las în urmă copilăria, marea, care a fost prima mea dragoste, tot ce-am

---

394 Grigore Ilisei, interviul citat.

395 Un interviu realizat de Doina Rad (ultimul acordat de scriitoare înaintea morţii), în Excelsior, an. I, nr. 3, 1992, pp. 53-56.

păstrat la opt-nouă ani în suflet, când am fugit din Constanţa? Paradoxal, ideea morţii, obsesia ei era un stimulent pentru viaţă şi pentru creaţie”.

După toate aparenţele, i-a fost dat acestei autoare să trăiască o singură dată în viaţă la o intensitate superioară presentimentul cât se poate de fecund literar al extincţiei. Romanele de după *Pânza de păianjen* vor fi concepute la altitudini vizibil mai mici.

Elementul unificator al fapelor, scenelor, secvenţelor epice – de o diversitate apreciabilă – ce compun romanul de debut al Cellei Serghi este, deci, o revelaţie a *absenţei*, cu variate sensuri/nuanţe ale acesteia: nostalgia faţă de vârste lăsate în urmă „exuvial”, faţă de locuri şi peisaje percepute ca tot atâtea paradisuri, descoperirea morţii celor din jur şi intuiţia propriei morţi viitoare, bănuiala unui deficit de existenţă, singurătatea trăită în mijlocul oamenilor, falsa împlinire prin eros, teama de ratare – în genere teme ale unui roman de tip existenţialist în vogă în epocă, asimilate organic de autoare. În *Pânza de păianjen* naraţiunea se dezvoltă pe mai multe planuri, corespunzătoare acestor forme ale absenţei. Un roman de medii, un roman de atmosferă, un roman de formare şi unul, cvasi-existenţialist, al intuiţiei vidului se configurează, într-o ţesătură discretă, în jurul unui roman al „căutării fericirii” prin eros.

Discursul narativ este unul comun mai tuturor autenticiştilor vremii, care iau ca pretext romanesc însemnările de jurnal ale unui personaj sau amintirile transcrise onest, netrucat, puse în pagină ca atare sau, în alte cazuri, încadrate într-o ramă în interiorul căreia sunt comentate de un alt personaj, cu efect de obiectivare sau de relativizare a perspectivei. Modelul, mărturisit şi de Cella Serghi, este Gide; peste asemănarea cu strategia narativă camilpetresciană, autoarea trece cu suspectă uşurinţă, într-o tentativă inutilă de negare a evidenţei. Căci este clar că influenţa lui Camil Petrescu asupra Cellei Serghi nu s-a exercitat – cum pretinde ea – numai prin inculcarea unor principii legate de efortul pe care îl

presupune scrisul şi necesitatea transcrierii de sine autentice, ci şi, în chip mai concret, la nivelul tehnicii narative. La întrebarea „Nu v-a influenţat Camil Petrescu scrisul, cum adesea s-a afirmat?” autoarea răspunde întotdeauna negativ, invocând sofistic argumentul diferenţelor tematice şi eludând similitudinile de tehnică a montajului narativ:

„Criticii literari au căutat cu tot dinadinsul în *Pânza de păianjen* influenţa lui Camil Petrescu. Cred că se afirma lucrul acesta pentru că eram îndrăgostită de Camil! Dar nu, Camil nu m-a influenţat, ba, dimpotrivă, sunt foarte multe aspecte care ne deosebesc. (...) De pildă, Camil n-a scris un singur cuvânt despre copilărie; or, ea este, la mine, o dominantă. Camil se jena să recunoască faptul că a fost sărac (amintiţi-vă că Ladima este găsit cu 500 de lei în buzunar ca să nu se spună că s-a sinucis din cauza sărăciei). În scrierile mele, sărăcia este puternic marcată... În romanele, în piesele lui Camil, bărbaţii sunt superiori, femeile mediocre, cu un trecut dubios (cu excepţia Doamnei T.). La mine este exact invers!” 1

Mai mult decât atât, scriitoarea afirmă că din discuţiile purtate, pe teme literare, cu Camil Petrescu, acesta din urmă ar fi preluat chiar nişte sugestii pe care le-a valorificat în roman: „Aveam multe idei, în vremea aceea, pe care nu le păstram pentru mine, căci nu mă gândeam să devin eu însămi scriitoare”. De pildă: „Tot eu i-am dat ideea de a introduce, în *Patul lui Procust*, scrisorile Doamnei T.”...

În *Pânza de păianjen* alternează, conform unei strategii discursive relativizante, însemnările confesive a doua personaje feminine ce formează un cuplu armonizat, paradoxal, de contraste. Ilinca Dima, o tânără din „lumea bună” a Bucureştiului interbelic, de o feminitate sobră şi de luciditate aproape „masculină”, povesteşte, într-un soi de jurnal, despre o prietenă din adolescenţă, Diana Slavu, fată de condiţie modestă şi, temperamental, la antipodul ei, o sentimentală incurabilă, explozivă, extrem de feminină, aventuroasă. De la un punct încolo, Ilinca Dima

introduce în însemnările ei pasaje foarte ample din „Caietele Dianei”, din amintirile prietenei care, în prembulul unui gest foarte important (despărţirea de un soţ pe care se autosugestionase că îl iubeşte), îşi transcrie cu maximă sinceritate propria viaţă: „Sunt amintiri din copilărie la început. Apoi alte amintiri, din adolescenţă, de mai târziu, de acum, aşa cum mi-au venit în minte, aşa cum mi-a venit să le aştern pe hârtie”. Confesiunea aceasta îi este direct adresată Ilincăi, a cărei menire, în economia romanului, devine, se pare, aceea de martor privilegiat şi totodată de „judecător” pe cât posibil obiectiv al faptelor dezvăluite, artificiul „cititorului dramatizat” funcţionând ca emblemă a interfeţei dintre două lumi şi două subiectivităţi distincte. Din timp în timp, Ilinca întrerupe lectura pentru a comenta paginile parcurse, confruntând amintirea sa cu amintirea Dianei legată de acelaşi eveniment sau pentru a discuta despre trecutul prietenei cu alte „personaje” din „Caietele” acesteia. Montajul narativ nu e lipsit de subtilitate (deşi, desigur, se situează la mare distanţă de complexitatea suprapunerii de discursuri din *Patul lui Procust*); pe de o parte, discursul Dianei interferează polemic cu acela al Ilincăi şi, pe de altă parte, la ambele, între planul trăirii prezente şi planul rememorărilor se interpune o falie conflictuală. Imaginea „fascinantei” Diana se negociază permanent, din perspectiva unor timpi diferiţi şi din perspectiva diferitelor personaje cu care discută, în prezentul rememorărilor sale, Ilinca, a cărei acţiune de gratuită reconstituire a unei biografii echivalează cu o anchetă, cu întocmirea unui camilpetrescian „dosar de existenţe”. Şi în acest „dosar” încap piese/documente destul de variate: Diana aşa cum se descrie ea însăşi, Diana aşa cum şi-o aminteşte Ilinca sau aşa cum o descriu interlocutorii Ilincăi (mama ei, doamna Dima; pictorul Petre Barbu, un amor adolescentin; fostul soţ, Michi; câteva prietene); Caietele Dianei, scrisorile ei, propriul jurnal. Din însumarea acestor mărturii ia naştere *Pânza de păianjen*; scriitoarea nu face însă deocamdată pasul decisiv spre metaroman, deşi silueta Ilincăi Dima se

desenează destul de clar ca siluetă a posibilei Autoare a „romanului” vieţii Dianei Slavu.

Nu e sigur dacă notaţiile Ilincăi Dima se transformă, la sfârşitul *Pânzei de păianjen*, în roman, aşa cum se întâmplă, de pildă, la tânărul Eliade, în *Romanul adolescentului miop*. Mai ales că, detaliu foarte sugestiv, ultimul cuvânt nu îl are Ilinca Dima, ci, fie şi indirect, Diana, ale cărei epistole sunt transcrise la final (ca scrisorile Doamnei T. la începutul *Patului lui Procust*...) de către autoarea „dosarului de existenţe”. Oricum, chiar dacă timid, cartea de debut a Cellei Serghi se conturează într-un plan secund ca „roman al unui roman”. Semnificativă din perspectiva autoreferenţialităţii acestei cărţi este utilizarea procedeului de „punere în abis” (pe model gidian), truc banalizat astăzi, nu însă şi în anii ’30. Elevă, Diana Slavu scrie pentru ora de literatura română o compunere cu titlul *Pânza de păianjen*, reflectând, în felul său, asupra procesului prin care viaţa poate deveni literatură. Avem a face, altfel zis, cu *un roman despre o formulă particulară de roman* (*cea autenticistă*). Tentaţia (auto) reflexivităţii, definitorie pentru literatura „tinerei generaţii” interbelice, pătrunde, foarte firesc, şi în cartea mai puţin reflexivei Cella Serghi, *Pânza de p\ianjen* fiind, şi din acest punct de vedere, un roman al vremii sale. Un roman a cărui modernitate transpare din partitura narativă destul de complicată, construită din ambiguităţi, din suprapuneri şi din *coresponden*] *e* abil ticluite. O atare corespondenţă ambiguizantă rezultă, de exemplu, din punerea în paralel a celor două personaje feminine naratoare, care, la un nivel mai de adâncime al textului, concurează pentru obţinerea aceluiaşi statut în cadrul poveştii pe care tocmai o deapănă: statutul de Autoare. *Scriitoarea* (-personaj) din interiorul *Pânzei de păianjen* ar putea fi, la fel de bine, şi Ilinca Dima, cea care colectează cvasi-obiectiv documente de existenţă, şi Diana Slavu, cea care îşi aminteşte că a scris odată o compoziţie şcolară ţesută în jurul unei metafore memorabile – „aşa îmi închipui viaţa, ca o pânză de păianjen imensă, cenuşie,

lipicioasă, în care omul se zbate ca o muscă. Undeva păzeşte carnivorul, păianjenul...” Asemuirea *textului celui mare al vie*] *îi* – susceptibil de a se transforma în literatură – cu o pânză de păianjen este, trebuie să recunoaştem, o sugestie de fineţe. Din păcate, autoarea nu a valorificat-o cum s-ar fi cuvenit. De la metafora existenţială până la metafora textuală era o singură treaptă, pe care scriitoarea nu a urcat-o. Textul său e, în fond, o fină şi înşelătoare pânză arahnoidă ce captează „nemilos” fapte, situaţii, imagini, destine, dar nu reuşeşte să capteze şi *inova*] *ia*.

Roman cu suport autobiografic, *Pânza de p\ianjen* prezintă un inteligent efort de obiectivare (în ciuda unei decise asumări a subiectivităţii). Autoarea scrie despre sine, despre o copilărie deloc idilică şi despre iluziile pierdute ale tinereţii, însă încearcă să se examineze din afară, cu un ochi străin, nu se complace în băltirea unei confesiuni autiste, fără deschidere spre alteritate. Ea îşi ficţionalizează biografia în aşa fel încât aceasta să transgreseze accidentalul individual în direcţia general-umanului, a picturii de medii şi de caractere. Intenţia sa de obiectivare se vădeşte şi în crearea tandemului Ilinca Dima – Diana Slavu, ambele personaje, atât de diferite, fiind în fond reflecţii ale chipului autoarei în oglinda ficţiunii, două ipostaze ale sinelui (componenta „solară”, raţională şi componenta „nocturnă”, acut sentimentală) care se potenţează reciproc. Procedeul e dezvăluit, spre final, printr-o scrisoare a Dianei către „dublul” său imperfect, către acea Ilinca imaginată în postura *cititoarei ideale* a „Caietelor”; ambiguitatea încurajează şi de această dată speculaţia în jurul unei/unor identităţi ce glisează imperceptibil între real şi fictiv – Diana este o ficţiune a Ilincăi, tot astfel cum Ilinca poate fi o ficţiune creată de Diana:

„Ce ai făcut în toţi anii aceştia, Ilinco, ce ştiu despre tine, ce ai gândit, cine eşti?

M-am întrebat dacă exişti şi altfel decât în închipuirea mea sau dacă nu eşti cumva tot eu, aşa cum aş

vrea să fiu, sau un personaj fictiv, imaginat anume pentru confesiunile mele. Nu ştiu de ce am fost încredinţată mereu că deosebirile între noi sunt numai de suprafaţă, dar că altminteri semănăm ca două jumătăţi ale aceluiaşi fruct". 1

Relativa unificare a perspectivelor celor două personaje feminine, la sfârşitul romanului, se suprapune, de altfel, momentului în care eroina, mereu agitata Diana Slavu, îşi regăseşte echilibrul interior, scuturându-se de iluzia dragostei, de pornirile egolatre, de atracţia mondenităţii. La sfârşitul *Pânzei de păianjen*, în sufletul până atunci aventuros al Dianei Slavu creşte, surprinzător, o Ilinca Dima solară, lucidă, chibzuită. Eroina descoperă *Lumea*, după îndelungi tribulaţii sentimentale. Deznodământ oarecum demonstrativ şi nu fără contingenţe cu pledoariile scriitorilor de stânga:

„Mi-e ruşine că am stat atâta timp departe de tot ce se întâmplă pe lume. Parcă am trăit singură într-o odaie cu toţi pereţii de oglindă şi m-am văzut pe mine, numai pe mine şi iar pe mine în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori pentru idei generoase şi condiţii de viaţă mai demne, au muncit, în laboratoare, zi şi noapte, pentru a înainta cu o fracţiune de pas în neînţelesul vieţii. Eu ce-am făcut? (...) Dar iată-mă vindecată. Umblu pe stradă ca un om întreg şi parcă am mai crescut în timpul bolii. Văd acum totul altfel, de la o altă înălţime, cu alţi ochi, de pe o treaptă mai sus"[396397].

Se cuvine precizat că asemenea fraze – tezist-emfatice, rostogolite în ritmul triumfal al discursurilor socialiste – sunt de găsit chiar din prima ediţie a romanului, aceea de la Alcalay, din 1938; în ediţiile din perioada comunistă, modificările operate de autoare au vizat, în mod curios, îndreptări stilistice, nu ajustări pe linia noilor comandamente ideologice postbelice. Tezismul socialist din *Pânza de păianjen*, atât cât e, trebuie pus ca

---

396 Cella Serghi, Pînza de păianjen, Ediţie definitivă, îngrijită de Corneliu Popescu, Editura Porus M, Bucureşti, 1993, p. 378.
397 Ibidem, p. 382.

atare în sarcina acelei Cella Serghi „burgheze”, de dinainte de război.

Dacă facem abstracţie de pasajele, din fericire nu foarte numeroase, în care autoarea, prin vocea Dianei Slavu, se angajează într-o critică prea transparentă a societăţii, romanul picturii de medii este evident latura cea mai rezistentă a *Pânzei de păianjen*. Într-un stil dens, fluent, atent supravegheat, fără stridenţe, cu fraze având o tăietură sobră şi cu o considerabilă putere de a colecta imagini variate, într-un tumult de amănunte caracteristice, romanul traversează medii sociale variate, fotografiind memorabil mahalaua şi centrul luxos, sala de bal şi odaia mucedă unde se înghesuie familia numeroasă, capitala şi satul de vacanţă, şcoala de fete, sala de tribunal, tejgheaua negustorului, restaurantul fastuos, expoziţia de pictură, atelierul cu muncitori famelici. Interiorul burghez cochet şi interiorul promiscuu al camerei de paiantă închiriate prind contur cu egală expresivitate. Autoarea ştie să observe şi ştie să descrie. Simplu, nefastidios, fără înflorituri stilistice, ajutată „doar” de disciplina atenţiei. În tuşe sigure se înfăţişează astfel un întreg fundal al unei epoci: anii de după Primul Război Mondial, cu nevoia lor compensatorie de viaţă gălăgioasă, cu snobismul confortului modern, cu setea de vacanţă şi de distracţie, dar şi cu deziluzionaţii războiului (precum tatăl Dianei Slavu) sau cu bogata galerie de îmbogăţiţi peste noapte. Viaţa familiei Slavu – nevoite să-şi strămute sărăcia dintr-un oraş în altul şi dintr-o casă în alta – se developează firesc pe acest fundal social suficient de amplu.

Figura centrală a acestei naraţiuni de reconstituire nostalgică a unei epoci este aceea, foarte pitorească, a tatălui – personaj construit ca sumă de trăsături contradictorii: cu o inteligenţă scăpărătoare, deşi incult, jovial, dar extrem de iritabil, un soi de aventurier care se reprimă şi un *charmeur* care se ignoră, descurcăreţ dar naiv, mereu înşelat de prieteni, generos până la imprudenţă. E un defavorizat al anilor de după război şi, până la urmă, un înfrânt al vieţii, în ciuda structurii sale

optimiste şi voluntare. Fără o meserie anume, dar priceput la aproape orice şi, mai ales, plin de idei din care s-ar putea dezvolta mici afaceri prospere, idei pe care însă întotdeauna i le fură asociatul cu bani, Slavu se zbate – la început cu forţă, apoi din ce în ce mai istovit – pentru supravieţuirea familiei, într-o imensă „pânză de păianjen". Lipsit de simţul realităţii, îşi face tot timpul grandioase planuri de îmbogăţire, deşi crede că bogaţii constituie o tagmă de oameni detestabili. La fel de idealistă, soţia, femeia fragilă a cărei frumuseţe se estompează prematur într-o viaţă de lipsuri şi tracasare, a ales, la vârsta nubilă, să-l urmeze pe el, nu pe înstăritul însă vulgarul Cobadin. De o ironie precoce, atingând cruzimea, cei trei copii îi judecă, necruţător, în tăcere. Autoarea izbuteşte, cu o acuitate de invidiat, să fixeze în pânza fină a naraţiunii atmosfera tensionată a familiei, opoziţiile, încrâncenările nemărturisite, mocnind întreţinute de repetatele situaţii/evenimente frustrante. În analiza relaţiilor familiale Cella Serghi se dovedeşte *un prozator* de vocaţie. Calitate dovedită, de altfel, şi prin ştiinţa de a doza echilibrat, în ansamblul romanului, pasajele consacrate povestirii, rememorării/recapitulării faptelor şi pasajele de prezentare directă, dramatizată. Cele dintâi (re) leagă perspective temporale diferite, reconstruind o lume la modul evocativ; cele din urmă prezintă conflictele acelei lumi „în direct", le *prezenteifică* – alternanţa aceasta dinamizând suplimentar povestea transcrisă, la două mâini, de Ilinca Dima şi Diana Slavu. Scene din viaţa socială – scene de familie, „tablouri" ce surprind petrecerile „lumii bune" în staţiunile de vacanţă, conversaţii în vizita pentru ceaiul de la ora cinci – sunt înfăţişate într-o pregnantă manieră teatrală.

Secvenţele dramatizate memorabile sunt suficient de numeroase pentru ca romanul să capete, dincolo de consistenţa epică şi observaţia amănunţită, un plus de dinamism şi de verosimilitate realistă. Între acestea, prima vizită a Dianei Slavu, „fata fără zestre", în familia bine situată a logodnicului Michi Ioanescu, prozaica cerere în

căsătorie adresată eroinei de către un vânzător de ghete cu înfăţişare repulsivă de „purcel de lapte”, insistenţele onctuoase ale lui Cobadin sau ultimele clipe din viaţa tatălui, răpus de boală, pe un pat de spital sunt fără îndoială secvenţe de excepţie; şi acestea nu sunt singurele exemple. În toate se vădeşte atenţia vie a autoarei în sesizarea gestului, a atitudinii, a amănuntului psihologic caracteristic şi acurateţea cu care transcrie dialogurile.

Pe acest fundal social intens colorat se proiectează destinul eroinei. Romanul picturii de medii şi romanul „educaţiei sentimentale” interferează perfect, unite – s-ar zice – de acea intuiţie a absenţei, a unui vacuuminterior nelămurit, care constituie, cum am văzut, simbolicul punct de pornire al cărţii şi totodată nota dominantă a atmosferei. Lupta eroinei cu această inefabilă spaimă de „gol”, de nedesăvârşire, de ratare sentimentală şi nu numai reprezintă nodul conflictual al romanului. Diana Slavu (imaginea în oglindă a autoarei, dar o imagine cosmetizată) se autoconstruieşte prin încercările obstinate de depăşire a condiţiei (în primul rând sociale, dar şi existenţiale) anodine. În adolescenţă, simţindu-se umilită/complexată de condiţia sa de „fată săracă” – „fata lui Slavu”, „fata chiriaşilor” –, ea încearcă să compenseze, printr-o echilibristică epuizantă, handicapul originii sale obscure. „Echilibristica” la care recurge constă în a trăi, nu fără un sentiment al primejdiei, o viaţă dublă: Dianei celei modeste din spaţiul intim şi precar al familiei i se substituie în viaţa socială o Diana puternică, strălucitoare, conştientă de frumuseţea ei şi de farmecul pe îl degajă – o Diană a cărei forţă de seducţie provine în special din vulnerabilitatea pe care şi-o ascunde sistematic, pentru că, trecând complet sub tăcere viaţa ei de acasă, cu sărăcia şi hărţuielile cotidiene, refuzând să vorbească despre sine, ea se înconjoară de mister; măcar pentru o vreme reuşeşte să dea impresia că e o răsfăţată a sorţii, să trezească admiraţia şi invidia, semn al forţei conferite de un statut social solid. Astfel, Diana nu este o bovarică oarecare, mulţumită să supravieţuiască autist în imperiul propriilor

închipuiri despre sine, ci o simulantă de excepţie, capabilă să-i iluzioneze pe alţii, să-i determine a vedea în ea, în loc de fata umilă, pe domnişoara eclatantă, socialmente egala lor. Diana Slavu e, până la un punct, un soi de Rastignac feminin bântuit de gândul de a cuceri Bucureştiul. „Mirajul” nu durează totuşi la nesfârşit, „secretul” păstrat cu trudă ani la rând e dezvăluit cu oarece zgomot, iar căderea eroinei în dizgraţie nu-şi găseşte rezolvarea, până la urmă, decât în asumarea demnă a propriei condiţii şi – în spiritul stângii – într-o repliere antiburgheză, soluţie narativă cam forţată şi triumfalistă. Reţine atenţia, în acest plan al edificării de sine a eroinei, în special maniera – foarte strânsă – în care este analizată dedublarea de un anumit dramatism a Dianei Slavu. Angajamentele ei sentimentale, platonice sau dimpotrivă, „interesate” sau nu – iubirea adolescentină pentru pictorul Petre Barbu, atracţia trecătoare faţă de diverşi tineri întâlniţi pe la *dancinguri*, căsătoria cu Michi Ioanescu (biletul ei de intrare în „lumea bună”!), pasiunea adulterină pentru mondenul Alex Dobrescu – suscită interesul (doar) în măsura în care sunt integrate unei strategii narative mai ample, de circumscriere a unor medii şi a unei epoci, cu alte cuvinte, în măsura în care participă la completarea unei fresce. Componenta de roman sentimental a *Pânzei de păianjen* e vulnerabilă întrucât autoarea nu izbuteşte întotdeauna să pună un bemol exaltării ori romanţiozităţii: discutând pentru prima dată cu pictorul Petre Barbu, pe care îl cunoştea numai din confesiunile Dianei, Ilinca Dima simte imboldul de a-l întreba pătimaş: „De ce n-ai iubit-o pe Diana, cum de n-ai iubit-o?”

Dincolo de inevitabilele bruiaje dulceag-sentimentale, *Pânza de păianjen* atrage prin firescul expresiei capabile să reînvie o atmosferă sau să învăluie într-o textură nostagică întreaga desfăşurare a evenimentelor. Nu s-a insistat îndeajuns până acum asupra paginilor remarcabile scrise de Cella Serghi despre Mangalia ori despre farmecul discret al Balcicului interbelic. După cum s-a discutat prea puţin, prea în pripă, despre aspectul de

frescă al *Pânzei de păianjen*, consideraţiile critice, de cele mai multe ori condescendente, învârtindu-se previzibil în jurul unei singure teme a romanului (în realitate, una dintr-un întreg complex de teme, cum am văzut): erosul. S-ar putea ca „faima” de frivolă pe care şi-a creat-o autoarea în lumea literară a anilor ’30 să se fi răsfrânt nedrept şi asupra cărţii.

V.6.3. Autoarea unei singure cărţi?!

Când, la începutul anului 1938, *Pânza de păianjen* apare la Editura Librăriei Universala Alcalay, cu o banderolă (albastră) pe care se precizează că romanul beneficiază de recomandarea lui Liviu Rebreanu, a lui Camil Petrescu şi a lui Mihail Sebastián, vocile maliţioase ale lumii literare nu întârzie să facă speculaţii prea puţin onorante, între care cea mai benignă e aceea că recomandarea cu pricina ţine de o strategie „negustorească” a editorului. Totuşi, nu e de crezut că cei trei scriitori invocaţi au susţinut romanul Cellei Serghi doar în virtutea unei datorii prieteneşti (manuscrisul a mai fost citit şi de Camil Baltazar, care s-a arătat destul de rezervat). Cele câteva fraze notate de Camil Petrescu „la cald”, imediat după lectura manuscrisului, consideraţii pe care le-am citat deja (de regăsit în *Note zilnice*), infirmă o atare ipoteză. De asemenea, oricâte exageraţiuni măgulitoare pentru propriul orgoliu ar comite autoarea în confesiunile din *Pe firul de păianjen al memoriei*, (măcar) ceva din ceea ce povesteşte acolo despre întâlnirea cu Rebreanu şi observaţiile acestuia asupra romanului în manuscris va fi fiind adevărat. Rebreanu citeşte *Pânza de păianjen* la rugămintea lui Mihail Sebastián. Reticent la început, sfârşeşte prin a se convinge că autoarea cărţii are vocaţie de prozator; i-o spune fără înconjur Cellei Serghi, recomandându-i însă, tot fără înconjur, să abandoneze romanul într-un sertar pentru o jumătate de an şi să revină apoi asupra-i pentru a-l rescrie. Sfatul nu e de natură s-o încurajeze pe autoare, care izbucneşte în lacrimi: muncise cinci ani la roman, îl transcrisese de zece ori, cel puţin aşa susţine, găsise cu greu pe cineva dispus să i-l

dactilografieze şi acum recomandarea de a lua totul de la capăt venea ca un verdict de condamnare a lui Sisif. Epuizată, dar şi încăpăţânată şi nerăbdătoare, Cella Serghi îşi îngăduie să nu asculte un asemenea sfat; manuscrisul e deja pentru ea un obiect preţios ce nu mai are a suferi modificări suplimentare; mai mult, e obsedată de gândul că s-ar putea întâmpla să-l piardă, drept pentru care Camil o ajută să închirieze un sale la banca Blank, unde să-şi poată păstra cartea până la găsirea unui editor.

Odată publicat romanul, autoarea îşi contemplă triumfătoare fotografia expusă, împreună cu volumul, în vitrina librăriei Alcalay. Senzaţia de triumf se va efasa însă curând, în absenţa unui succes de critică şi în pofida succesului de public (cu care, mai târziu, scriitoarea se va obişnui să se consoleze). Cele dintâi cronici i se par de o duritate neaşteptată. Dă tonul Badea Marinescu, în *Timpul*, cu un articol de desfiinţare întemeiat pe ideea de facilitate a romanului de tip autobiografic; verdictul e excesiv: „*Pânza de păianjen* e un roman bun şi senin, fără probleme, fără enigme şi ascunzişuri. (...) Noi nu o socotim o carte de început, ci una de sfârşit. Caliatativ vorbind, fireşte, nu cronologic” 1. C. Fântâneru compară cartea Cellei Serghi cu romanele Luciei Demetrius, pe aceasta din urmă considerând-o „mai lucidă şi mai intelectuală”: „Cella Serghi e mai elementară, domnia sa îngrămădeşte în povestire un material strein de cerebraliate, dintr-o categorie mai sensibilă şi chiar naivă. Dar scrisul acesta n-are semnificaţia prozei drei Demetrius, cu toate artificiile acesteia analitice. Conţine zgură şi impurităţi” 1. Chiar cu „zgură şi impurităţi” şi chiar dacă mai puţin „intelectuală”, *Pânza de păianjen* e superioara totuşi romanelor Luciei Demetrius şi prin anvergura construcţiei realiste, şi prin structura vizibil mai complicată a naraţiunii, şi prin capacitatea de a decupa un univers ficţional memorabil. Ambele autoare apelează la o formulă autobiografistă, dar la Cella Serghi naraţiunea e mai închegată şi mai puţin lirică decât la Lucia Demetrius. O comparaţie între cele

două autoare întreprinde şi Perpessicius[398] într-un articol din ziarul *România* unde grupează o cronică destul de lungă la *Marea fugă* (roman apărut tot în 1938) şi, disproporţionat, una aproape expediată despre *Pânza de păianjen*, preferinţa criticului mergând, evident, către cea dintâi.

S-a scris în general puţin, şi la data primei apariţii şi după numeroasele reeditări postbelice, despre *Pânza de păianjen*. Singurul articol aproape integral elogios vine din partea lui Mihail Sebastián[399], care, de altfel, o sprijinise pe Cella Serghi încă dinainte de apariţia cărţii. Laudativă este şi cronica lui Pompiliu Constantinescu[400], numai că acesta, ca întotdeauna când scrie despre o carte a unei autoare, accentuează tendenţios latura de analiză a unei experienţe feminine: romanul în cauză e deci „un tipic roman feminin de iubire", scris cu talent, dar nimic mai mult. Sporadic, găsim menţiuni fugare la *Pânza de păianjen* în articole-sinteză despre literatura feminină, la Dan Petraşincu[401], de pildă.

Cât despre G. Călinescu, acesta o ignoră cu superbie pe Cella Serghi. Nu-i acordă *Pânzei de păianjen* nici chiar „onoarea" unui articol demolator (pe care Luciei Demetrius nu i-o refuză totuşi...), nu va scrie de altfel niciodată niciun rând despre această autoare; în *Istoria literaturii române de la origini pân\ în prezent* Cella Serghi nu figurează nici măcar în enumerări. Explicaţia pe care o dă scriitoarea, peste ani, acestei bizare, ostentative ignorări ţine de domeniul anecdotic; o cităm sub beneficiu de inventar: ilustrul critic, care publică *Enigma Otiliei* tot în 1938 şi tot la Alcalay, ar fi invidiat succesul de librărie al *Pânzei de p\ianjen*: „Mai târziu am aflat că el avea obiceiul

---

398 Constantin Fântâneru, „Cella Srghi, Pînza de p\ianjen", Universul literar, an. XLVII, nr. 13, 1938, p. 2.

399 Mihail Sebastian, „Debuturi în Revista Fundaţiilor Regale", în R.F.R., an. V, nr. 5, mai 1938, pp. 424-425.

400 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, an. XI, nr. 538, 1938, p. 9.

401 Dan Petraşincu, „Femeile în literatura românească", în România literam, an. I, nr.8/1939, p. 10.

să meargă la librăria Alcalay şi să urmărească, zilnic, câte exemplare se vând din cartea lui (...) şi câte din a mea, care, credea el, îi făcea concurenţă". Cu inocenţă – poate jucată –, scriitoarea adaugă şi că G. Călinescu „era un mare orgolios şi n-a putut să-mi ierte că nu i-am trimis cartea cu dedicaţie. Dar cum să i-o trimit dacă nici nu ştiam că există?!"[402]

E. Lovinescu va scrie abia un an mai târziu despre această carte, deşi a citit-o imediat după apariţie, din moment ce la 21 martie 1938 notează în *Agende*: „Citesc pe Cella Serghi – excepţional". Parcimonioase, observaţiile criticului sunt însă exacte, percutante, constituind cel mai bun comentariu cu care a fost întâmpinat romanul. (În suficient de amănunţita analiză lovinesciană e de subliniat, bunăoară, remarca potrivit căreia talentul autoarei ar fi *„numai parţial şi chiar aparent feminin"*, iar caracterul eroinei *„este prea complex pentru a fi limitat la latura lui erotică"*.) *1*

Până la publicarea *Pânzei de p\ianjen*, cenaclul *Zbur\ torul* îi apare Cellei Serghi ca un templu al iniţiaţilor şi impresia că acest spaţiu nu-i este accesibil e întărită de atitudinea prietenului Camil, care îi dă de înţeles că drumurile lor de hoinari prin Bucureşti se despart în pragul casei lui E. Lovinescu; în faţa imobilului de pe Strada Câmpineanu, Camil Petrescu simte nevoia, într-o zi (probabil pe la începutul anilor '30, când autorul *Ultimei nopţi...* nu scrisese încă pamfletul ultragiant din *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*), să sublinieze distanţa faţă de interlocutoarea sa profană întru ale literaturii: „Mi-a spus: «Eu stau aici, la ultimul etaj. La etajul II, stă Lovinescu. După masă mă duc la cenaclu, la *Zburătorul*. Bună ziua». Şi am rămas (...) în faţa acestei case fără ca să-mi dau seama cum s-ar putea intra

402 Cella Serghi, „Călinescu era un mare orgolios...", un interviu realizat de Doina Rad, Excelsior, an. I, nr. 3/1992, pp. 53-56.

acolo”[403][404].

Mai târziu, când Camil se convinge, probabil, că amica sa are un oarecare talent literar, el nu o mai poate introduce însă la *Zburătorul* pentru că între timp, din motive binecunoscute, a rupt relaţiile cu Lovinescu. Ghinionul nu e totuşi ireversibil: după lectura *Pânzei de păianjen*, Lovinescu lasă un mesaj la librăria Alcalay, invitând-o pe Cella Serghi la cenaclu – invitaţie pe care şi-o reînnoieşte în ziua în care o întâlneşte din întâmplare, chiar pe Strada Câmpineanu, însoţită de Camil Petrescu. Autoarea va considera de acum înainte că intrarea sa în cenaclul lovinescian înseamnă cucerirea unei redute; ani de-a rândul, urcând spre mansarda lui Camil, a trecut cu strângere de inimă pe lângă uşa lui Lovinescu, dincolo de care ar fi tânjit să păşească. Şi, păşind în fine în casa criticului, gândeşte: „Va şti vreodată maestrul ce greu am urcat în viaţă, treaptă cu treaptă, ca să ajung să sun la uşa lui?”[405]

Când, în 1938, începe să frecventeze cenaclul lovinescian, Cella Serghi nu ştie încă încotro se va îndrepta şi dacă va continua să scrie. E oarecum dezorientată, pentru că succesul de critică întârzie (îl va aştepta, de altfel, toată viaţa) şi pentru că se teme că ar putea avea dreptate aceia care se îndoiesc de capacitatea ei de a mai da şi alte cărţi în afara *Pânzei de păianjen*, odată epuizat materialul autobiografic din care s-a nutrit acest roman. Interogată de Lovinescu în privinţa proiectelor sale literare, autoarea răspunde, după un moment de ezitare ţi sub imperiul unei inspiraţii de moment, că intenţionează să valorifice o experienţă recentă, aceea a scrisului, să realizeze – probabil după modelul lui Gide din *Falsificatorii de bani* – un roman având în centru chiar procesul scrierii unui roman: „Am să scriu o carte, i-am spus criticului, în

---

403 E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în R.F.R., an. VI, nr. 7/1939, pp. 179-184.

404 Cella Serghi, E. Lovinescu evocat de..., în 13 Rotonde, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1976, pp. 90-96.

405 Cella Serghi, Pe Jirul de păianjen al memoriei, ed. cit., p. 230.

care eroina mea va fi scriitoare, pentru asta renunţând la orice altceva”. În epoca dată, ideea nu e deloc banală, dar autoarea, care compune greu, nu va reuşi s-o concretizeze ficţional înainte de 1948. În virtutea imperativelor realist-socialiste, îşi va transforma subtilul roman de analiză (şi în acelaşi timp metaroman) proiectat, *Mirona*, într-o poveste a avântului revoluţionar, *Cad zidurile* (1950). Prin 1938 – 1939, scriitoarea citeşte la *Zburătorul* câteva fragmente din *Mirona*, fără a stârni un prea viu entuziasm; „amestecat” – notează Lovinescu, în chip de verdict provizoriu.

În anii următori Cella Serghi scrie cu intermitenţe, absorbită din nou de şuvoiul vieţii obişnuite, trăite în afara dilemelor literare. În a doua jumătate a anilor ’40 autoarea publică din când în când articole în reviste cu orientare de stânga precum *Democra*] *ia*, *Femeia*, *Femeia şi căminul* şi lucrează ca funcţionară la diferite ministere. După instaurarea noii puteri, deţine funcţii importante; în 1947 este inspector la Direcţia Generală a Teatrelor, iar în 1948 devine subdirector la Ministerul Culturii, Direcţia Litere, ocupându-se între altele de înfiinţarea caselor de creaţie. Un an mai târziu, cere un concediu pentru a-şi putea scrie romanul pe care ar fi vrut să-l numească *Mirona*. Pentru Cella Serghi începe o epocă de confort material; scriitoarea autentică e lăsată însă în urmă, într-un exil interbelic, între copertele *Pânzei de păianjen*.

V.7. Ioana Postelnicu1. „A scrie cu propriul trup”.

V.7.1. Familia-închisoare

„*Vladimir Streinu mi-a deschis ochii, cum se zice, asupra unui aspect. Mi-a spus într-o zi cu privire la* Bezna *şi* Bogdana: «*Dumneavoastră nu duceţi nicio eroină până la capătul drumului său... Le aduceţi până la marginea prăpastiei, apoi le retrageţi. De ce*? *Vă e teamă*? *Lor sau dumneavoastră*? *Odată trebuie ca ele să consume experienţa până la capăt.*» „[406407]

406 1910-2004.

407 Ioana Postelnicu în Proza feminină interbelică, interviu realizat de Liana Cozea, Familia, an. XX, nr. 4, apr. 1984, p. 5.

Observaţia lui Vladimir Streinu, justă şi de fineţe, atinge un punct nevralgic al prozei scrise de Ioana Postelnicu în anii ’30—40: proiectul interbelic al autoarei rămâne cantonat în analiza obsesivă a unei feminităţi de o pasivitate maladivă – feminitate „în stare pură”, implicând aneantizarea voinţei, retragerea cvasi-autistă în sine, lipsa de reacţie faţă de ceea ce se întâmplă în afara spaţiului casnic, acceptarea fără revoltă a claustrării în gineceu, subordonarea, indecizia, inactivitatea. Pentru cele mai multe dintre personajele feminine interbelice ale Ioanei Postelnicu lumea exterioară nu există; există numai spaţiul intim, populat cu fantasme, parcurs ca într-o stare de hipnoză. „Eroinele” acestea se tem să-şi ia viaţa în propriile mâini, iar rarele lor iniţiative curajoase capătă în ochii lor de halucinate dimensiunile unor mari gesturi subversive sau, în orice caz, dimensiunile unor aventuri clandestine, savurate cu o voluptate direct proporţională cu teama de consecinţele subminării autorităţii „stăpânului” – tatăl, soţul, familia dominatoare. Cu riscul unui „psihologism” inevitabil prozaic, nu putem trece peste omologia evidentă dintre anumite date psihologice ale personajelor feminine din *Bogdana* şi *Bezna* şi un „complex al claustrării” care se trădează în mărturisirile autoarei înseşi. „Se trădează” este cuvântul potrivit, pentru că scriitoarea îşi va recunoaşte rareori frustrările acumulate în copilărie şi în adolescenţă, vârste consumate într-un climat familial patriarhal, rigorist1.

În distinsa doamnă frivolă care atrage privirile admirative ale frecventatorilor cenaclului lovinescian stă ascunsă „fata cuminte” care a învăţat trei ani la Mănăstirea Ursulinelor, care nu a mers niciodată la Operă până la optsprezece ani şi nu a ieşit niciodată la plimbare altfel decât însoţită de mama sau de fratele ei mai mare până la vârsta căsătoriei. Ioana Postelnicu (pseudonimul Eugeniei Banu) s-a născut înainte de Primul Război Mondial, într-o familie din mica burghezie transilvană. Mama este – cum altfel?! – casnică. Tatăl, caracter puternic, fire energică, patriot ardelean prounionist, este

staroste al breslei curelarilor din Cetatea Sibiului. „Tatălui meu îi datorez cel mai mult în ceea ce priveşte plăcerea de a compune, de a scrie, de a pune în discuţie probleme morale”[408409], afirmă scriitoarea ajunsă nonagenară. Ea va povesti în numeroase rânduri despre copilăria fericită trăită într-o familie mare, unită, organizată după principii morale ferme, despre vacanţele petrecute alături de cei şase fraţi, alături de veri, mătuşi, bunici şi alte rubedenii, la Ocna Sibiului, despre o educaţie exemplară, în spiritul lumii ardelene aşezate pe valori sigure.

Şi nu se va sfii să încondeieze, prin contrast, spiritul „balcanic” – acomodant, relativist, „neserios” – cu care ar fi avut de luptat după stabilirea sa în Vechiul Regat. Bucure [tiul, nevizitat de ea până la douăzeci de ani, îi apare bizar, „ceva de pe altă lume”: „Pestriţimea din Gara de Nord m-a speriat... olteni cu cobiliţa... vorbărie multă... gâlceavă... şmecherie... bragă... şi iaurt... Balcanismul ăsta nu m-a atins fiindcă m-am măritat repede, am făcut un copil şi apoi am călătorit prin toată Europa cu soţul meu” 1.

După ce absolvă studiile secundare la Liceul de fete „Domniţa Ileana” din Sibiu, Eugenia Banu/Ioana Postelnicu se înscrie la Facultatea de Litere din Cluj (1928). Nu din proprie iniţiativă, ci la îndemnul tatălui care, nemaisperând că îi va putea oferi, în vremuri de criză economică, o dotă substanţială, doreşte să-i asigure măcar o profesie – graţie căreia, eventual, fiica mai mare să-şi poată ajuta mai târziu şi fraţii mai mici. Domnişoara de familie educată în vederea unui mariaj „strălucit” – cu un „inginer, medic, în cel mai rău caz profesor”, ales de părinţi şi de fratele cel mai vârstnic – nu frecventează cu

---

408 Numeroase detalii despre biografia autoarei (şi, mai cu seamă, despre anii formării sale sub semnul interdicţiei „pedagogice”) ne sînt furnizate de două volume confesive semnate de Ioana Postelnicu : pseudo-romanul Roată gîn- dului, roată pămîntului. Itinerarii esenţiale (Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977) şi volumul memorialistic Seva din adîncuri (Ed. Minerva, Bucureşti, 1985).

409 A se vedea interviul realizat de Otilia Teposu în 2004, ultimul an de viaţă al autoarei, interviu disponibil pe site-ul www.memoria.ro

plăcere cursurile universitare. „Trebuia să mă alătur fostelor mele colege care mă invidiaseră. Acum trebuia să stau cot la cot cu ele... Să muncesc pentru o profesie, neavând nicio înclinare pe vremea aceea pentru

«2

vreuna”[410][411].

După doi ani de studenţie petrecuţi în atmosfera austeră a institutului de călugăriţe Marianum – alternativă la căminul de studente din Cluj –, mult aşteptatul logodnic din *high-life* se iveşte şi, în 1930, tânăra se căsătoreşte cu inginerul Felix Pop[412], pe care îl urmează la Bucureşti; se transferă la Literele din Capitală, fără a-şi finaliza studiile. Diferenţa faţă de emancipata Anişoara Odeanu iese frapant în evidenţă, deşi cele două au vârste foarte apropiate şi vin din aceeaşi lume (bănăţeană, respectiv ardelenească) patriarhală. Anişoara Odeanu (ai cărei părinţi provin din mica intelectualitate lugojeană) este un spirit liber, fără prejudecăţi – estetice, sociale ori de altă natură –, e independentă şi dinamică, de o francheţe „bărbătească” în raporturile cu alţii, de o sinceritate crudă în relaţie cu sine însăşi. Se întreţine singură, din scris şi din avocatură, călătoreşte *singură* în străinătate, trăieşte aventuri intelectuale şi sentimentale pe care şi le asumă neipocrit, pe scurt, îşi obţine dreptul la „o cameră separată”. La antipod, Ioana Postelnicu va rămâne toată viaţa tributară educaţiei sale de „fată de familie bună”, de mic-burgheză cu năzuinţe aristocratice, dispreţuind plebea, boema, cafeneaua literară – fiinţă de lux, înrobită aparenţelor de înaltă respectabilitate socială. Prin

---

410 Ioana Postelnicu la 90 de ani, dialog cu Ovidiu Genaru, România literară,nr. 9/2000.

411 Ioana Postenicu, Seva din adîncuri, ed. cit., p. 135

412 Mai multe amănunte despre căsătoria cu Felix Pop (care a durat 19 ani, din 1930 pînă în 1949) şi despre unica fiică, Milena (născută în 1932), precum şi despre ceilalţi doi soţi ai scriitoarei, scriitorul Tiberiu Vornic şi Mircea Ionescu (contabil-şef la Patriarhia Română) pot fi găsite într-un amplu interviu luat autoarei de Ioan Enache şi de Viorel Savin şi publicat în revista băcăuană Cartea, an. I, nr. 1, martie 2001, pp. 3-6

căsătorie intră în lumea bună a celor care iau masa zilnic la Athenée Palace... – detaliu asupra căruia ea însăşi atrage atenţia în diferite interviuri acordate după 1989. Întrebată, la 90 de ani, de Ovidiu Genaru ce rol a jucat cafeneaua literară bucureşteană în biografia sa de scriitoare, Ioana Postelnicu tranşează chestiunea cu superbie: „N-am frecventat-o deloc. Nicio legătură. Eu, Domnule Genaru, eram o femeie căsătorită... cu un inginer expert... aveam un statut social înalt... noi luam masa la restaurant cu protipendada... Cafeneaua se afla undeva jos...” Şi, *à-propos* de călătoriile în străinătate: „Spania, Franţa, Italia, Austria şi chiar în Egipt... eram primiţi în cercurile cele mai înalte... unul regele Faruh, de-abia se însura, a dat un banchet, am fost invitaţi şi prezentaţi Curţii...” Cu tot fastul *declarat* al unei asemenea condiţii sociale, existenţa acestei scriitoare se consumă în perimetrul strâmt al familiei-colivie, al codurilor comportamentale şi convenţiilor din care evadează, de la un punct încolo, fie prin scris, fie – sub scutul păstrării aparenţelor – rezervându-şi emoţia unor escapade sentimentale. Erotismul său tumultuos de la vârsta maturităţii, infiltrat şi în paginile de literatură pe care le scrie, reprezintă, poate, o întoarcere a refulatului, o revanşă inconştientă asupra frustrărilor acumulate încă din adolescenţă.

Claustrarea anilor de adolescenţă este, pentru Ioana Postelnicu, o experienţă fondatoare. Experienţă pe care o ascunde sistematic, cu teama, parcă, de a nu lăsa să i se ghicească un punct vulnerabil. S-ar putea ca amplul său jurnal, început la şaisprezece ani şi numărând, după propriile-i mărturisiri de acum trei decenii, „sute, mii de pagini” – dacă mai există – să dezvăluie mai mult, fie şi pe căi întortocheate, în acest sens1. Simptomatice pentru realitatea unei educaţii coercitive pe care nu întotdeauna o recunoaşte sunt, totuşi, câteva amănunte dezvăluite de autoare *malgré soi*: e supravegheată tot timpul defamilie, mama o conduce întotdeauna până la şcoală, nu i se permite să meargă la spectacole şi, ceea ce este încă mai

şocant, nu i se lasă la îndemână reviste de niciun fel, nici măcar reviste literare! Cu totul întâmplător îi cade în mână – „nu ştiu cum”, adaugă nu fără candoare scriitoarea – un număr din *Viaţa românească* unde citeşte fascinată un fragment din *La Medeleni*, text ce îi revelează discrepanţa dintre copilăria sa scursă între ziduri înalte, de netrecut, şi copilăria idilică, pe deplin liberă a personajelor lui Teodoreanu. Descoperirea universului medelenist („imposibil de închipuit că ar exista aievea, cu borcane de dulceaţă ascunse în sobe, cu vacanţe zgomotoase şi prietenii vesele”) are un efect puternic asupra adolescentei, de vreme ce, peste decenii, scriitoarea îşi va aminti surprinzător de clar momentul, al cărui potenţial de şoc îl exprimă prin intermediul unei imagini extrem de sugestive: „Ce uriaş univers s-a deschis înaintea ochilor mei, care nu cunoşteau decât curtea casei, închisă între ziduri înalte, cu o poartă grea de stejar mereu încuiată şi strada care ducea la şcoală” 1.

„Poarta grea de stejar mereu încuiată” – iată o amintire esenţială pentru înţelegerea acestei autoare. O alta, la fel de importantă, vizează un gest de frondă al adolescentei şi dă câteva indicii cu privire la resorturile defensive ale duplicităţii sale de mai târziu. La şaisprezece ani, cumpărând în secret revista *Rampa*, e atrasă de o anchetă cu titlul S-*a schimbat amorul*? şi un soi de demon o împinge să trimită un articol semnat cu pseudonimul Hildegard. Încurajată de a-şi fi văzut textul publicat, după săptămâni de aşteptare înfrigurată (interval în care, tot pe furiş, îşi achiziţionează revista din micile-i economii), dar mai ales de răspunsul redacţiei, adresat „Romanţioasei Hildegard”, simte încolţindu-i în suflet orgoliul şi dorinţa de a scrie. Va mai trece un deceniu până la recidivă. În acest interval e de presupus că Eugenia Pop, virtuala Ioana Postelnicu, se exersează, capricios sau nu, în scrierea prozei; primele texte publicate prin 1937 – 1938 în *Adevărul*, precum şi romanul *Bogdana* (1939) o demonstrează cu prisosinţă.

V.7.2. Sub tutela lui E. Lovinescu

Intrarea Ioanei Postelnicu pe scena literară se produce graţie întâlnirii cu E. Lovinescu, întâlnire care, dacă dăm crezare unei relatări a criticului dintr-un text destul de cunoscut, *Siluete feminine*, s-ar fi produs la iniţiativa scriitoarei[413][414]: o voce feminină îndrăzneaţă şi imperativă, îl avertizează într-o zi la telefon pe amfitrionul cenaclului Zburătorul că intenţionează să-l consulte în legătură cu un roman – „Nu te cred capabilă nici de o scrisoare", ricanează Lovinescu, dar va afirma în curând contrariul:

„La cinci, mă trezii (...) în birou cu o tânără doamnă, frumoasă, cu linia zveltă a lujerului trupului, cu păr ruginiu. Urechea nu-i mai simţi asprimea guturală a glasului, iar familiaritatea volubilă îmi păru un dar pe care mi l-ar fi făcut dintr-o atenţie personală. (...) Fără emoţie, îmi citi apoi, bine, inteligent, vreo treizeci de pagini ale începutului unui roman: notaţii precise, ferme, fără sentimentalism; viziunea Bucureştilor de la înălţimea unei terase suspendate; (...) pregnantă materializare a unor stări de conştiinţă produse de o bucată de muzică; într-un cuvânt, siguranţa unui scriitor de talent" 1.

Din politeţe sau din alte motive, criticul pluseazǎ totuşi, exagerând nişte calităţi – ale femeii şi ale scriitoarei – în care nu crede până la capăt. Cine citeşte în paralel această schiţă de portret din *Adevărul*, publicată la 24 iunie 1937, şi însemnările din *Agende* (datând din aceeaşi perioadă) privitoare la Eugenia Pop (alintată Popea) constată o surprinzătoare discrepanţă. În telegraficul „jurnal" lovinescian referirile la această autoare sunt uneori prea puţin flatante: „Dezastru – sub toate raporturile... mai ales fizic. Urâtă şi vulgară"; „Citeşte o

413 Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, interviul Cu Ioana Postelnicu între Bogdana si Plecarea Vlaşinilor, în Biografii posibile, Ed. Eminescu, Bucureşti, vol. I, 1973.

414 O versiune asemănătoare asupra evenimentului găsim şi în confesiunile Ioanei Postelnicu din volumul de memorialistică şi din interviuri ; ea ar fi decis să bată la uşa lui E. Lovinescu după ce a citit în paginile ziarului Dimineaţa un grupaj omagial pe care i-l dedicau criticului mai mulţi scriitori frecventatori ai cenaclului Sburătorul.

bucată mediocră”; „Extrem de obositoare. Se impune ruptura”; „E.P. liberă – se propune!! Situaţie penibilă. Scap râzând”; „La masă, Popea: conversaţie neroadă. Deziluzie”. Acest dispreţ, defulat violent în *Agende*, nu va stăvili totuşi cursul unei relaţii – nu doar literare – eufemistic spus ambigue. Popea e cea din urmă aventură sentimentală a criticului, bizară, tensionată, la limita scandalului. Contemporanii au recunoscut-o în personajul Mili din romanul eponim cvasi-autobiografic al lui Lovinescu (scris şi publicat în 1937, în urma altor două romane de aceeaşi factură, *Bizu* şi *Firu-n patru*), lucru de care criticul însuşi nu întârzie să se arate îngrijorat: „*Popea desperată* în urma unei «scene» – tot felul de planuri. Situaţia mea grea şi neroadă. Pleacă la Băneasa şi se întoarce pe la51 apoi se pare acalmie şi seara la teatru. S-a sesizat că e Mili!”. În altă parte, diaristul e şi mai precipitat: „*Popea*, 6 – 8: convers. telef. de dimineaţa, surprinsă ori spionată. Consecinţe mari. Totul devine oficial. Trebuie limitat urgent”. Sau: „Mare dezastru cu P. (soţ g.: renunţarea de a veni la «Sşburătorulţ»; telef. urmărite)”. Scriitoarea, care clamează la senectute mulţumirea de a fi avut un mariaj reuşit cu Felix Pop (uitând, pesemne, că în cartea sa de memorii din 1985 sugerase contrariul), i se confesează insistent lui Lovinescu despre „drama ei conjugală”.[415]

Din toată această poveste tulbure şi, în fond, de notorietate în epocă, scriitoarea va decupa în mărturisirile de mai târziu doar ceea ce i se va părea „convenabil” pentru imaginea sa de „mare doamnă” interbelică; despre E. Lovinescu va vorbi întotdeauna în termeni convenţionali, cu o veneraţie supradimensionată din raţiuni strategice: „maestrul” i-a fost o providenţială călăuză la început de drum, i-a dat sugestii preţioase, a ajutat-o să-şi pună ordine în lecturi şi în propriul scris, a introdus-o în lumea literară. Despre lungile conversaţii telefonice purtate cu „maestrul” aproape zilnic sau despre clandestinele escapade nu tocmai platonice nu va mărturisi

415 E. Lovinescu, „Lacrima”, în Adevărul, an. 51, nr. 16 379, joi, 24 iunie 1937, reluat sub titlul Siluete feminine în volumul Aqua forte.

nimic (altfel decât mascat, în forma ficţiunii, în *Bogdana*, sau în amintirile „pioase” despre cenaclul lovinescian consemnate în *Seva din adâncuri*), dar însemnările din *Agende* nu lasă loc pentru niciun fel de dubiu în privinţa acestor amănunte. Evident, scriitoarea nu va face vreo aluzie nici la rivalitatea sentimentală cu Cella Serghi, rivalitate care îl agasează pe Lovinescu ani întregi, întunecându-i absurd ultimele clipe ale vieţii. Pe patul de spital, Lovinescu notează (între altele) pe 12 iulie 1943, cu patru zile înaintea extincţiei (e, de altfel, ultima însemnare din *Agende*): „Scrie Popea, nu vine din cauza Cellei. (...) Cella S. cu cireşe – îi arăt rândurile Popeei. Emoţionată în van”.

Pe nicio altă autoare de la Zburătorul E. Lovinescu nu a sprijinit-o atât ca pe „Popea”. Poate din orgoliu, poate din „raţiuni” sentimentale. În orice caz, nu în primul rând din stimă pentru talentul autoarei. De fapt, Ioana Postelnicu este într-o mare măsură creaţia acestui critic, care şi-a propus, se pare, să scoată din neant o prozatoare nouă, surprinzătoare, imaginând destinul debutantei în toate detaliile lui importante, de la numele de pe copertă şi titlul cărţii până la posibilităţile de promovare. Dorind să evadeze prin literatură de sub tutela familiei, autoarea nu reuşeşte decât să-şi găsească un tutore în plus: docilă, acceptă orice sugestie venită din partea „maestrului”, căruia îi cedează cuminte iniţiativa oricăror corecturi ori modificări pe manuscris. La început, criticul îi găseşte un pseudonim masculin, s-ar zice că în analogie cu pseudonimele masculine ale prozatoarelor în special engleze din secolul al XIX-lea, silite de prejudecăţile vremii lor să se ascundă sub o identitate străină. În cazul de faţă, însă, într-o epocă de vădită emancipare cum e aceea a anilor ’30, opţiunea aceasta are ceva desuet. Cu numele de Sergiu Duşescu autoarea semnează, prin 1937 – 1938, nişte note de călătorie publicate în foileton în *Adevărul* – scrise corect, fără mari stângăcii, dar şi fără mari surprize, destul de convenţionale de altfel. Cel dintâi text din această serie este *Necunoscutul* (24 iulie 1937) 1, o schiţă

fastidioasă şi tezistă despre un preot care vrea să zidească în satul lui o şcoală nouă; stilul e impersonal şi fad, condeiul „maestrului”-tutore a intervenit, probabil, prin impersonalizare.[416]

La sugestia lui Lovinescu, autoarea îşi rescrie – în cursul anului 1938 – romanul din care citise la cenaclu mai multe pagini şi, la sfârşit, i-l încredinţează criticului spre stilizare. Într-un număr din *Vremea* (4 septembrie 1938) publică un fragment de roman intitulat *Ioana*, cu pseudonimul – de astă dată feminin!

— Bogdana Postelnicu; pentru ca ulterior „maestrul” să considere oportună o rocadă între numele eroinei şi numele scriitoarei: personajul se va numi, deci, Bogdana, iar autoarea va semna de acum înainte Ioana Postelnicu. În aşteptarea debutului editorial al protejatei sale, Lovinescu intervine pentru publicarea unor fragmente de roman în *Revista Fundaţiilor Regale* şi în Azi. Ieşirea la rampă a acestei noi scriitoare, văzute de critic ca o creaţie a sa, este – iată! – atent pregătită; odată încheiat romanul, Lovinescu începe să poarte tratative cu diferiţi editori şi, după ce reuşeşte să plaseze manuscrisul la Editura Librăriei Socec, se implică foarte însufleţit în promovarea efectivă a *Bogdanei*, redactând note de semnal (nesemnate!) pe care le trimite mai multor cotidiane (*Seara*, *Capitala*, *Timpul*, *Semnalul*) *1* – „Un roman care va lansa o nouă autoare”; „Săptămâna cărţii vine cu revelaţia unui nou talent” – şi împărţind exemplare din roman. Articolul sintetic despre literatura feminină apărut în *R.F.R.* e scris, citim într-o însemnare din jurnalul criticului, „tot pentru Popea”. Lovinescu îşi asaltează cunoscuţii din lumea literară cu recomandarea de a citi *Bogdana*: „Sfârşesc art. *Lit. Feminină* p. *R.F.R.* Merg la Camil Petrescu şi îi las art. şi exemplar *Bogdana* cu o dedicaţie falsificată! Timpuri! (...) Conv. telef. cu Vladimir Streinu

416 Adevărul, an. 51, nr. 16 405, sîmb., 24 iulie 1937, p. 1 şi 2.

totdeauna sentimental – despre Popea”[417418]... Ceea ce nu-l împiedică să noteze, la câteva luni după lansarea (cu destulă pompă a) romanului: „Popea scrie atât de mediocru, încât toată poezia ce o acumulasem a dispărut. De ce e atât de banală?”

V.7.3. Proza corporalităţii hipererotizate. *Bogdana* (1939)

Bogdana1 este un roman inegal, aşternut pe hârtie cu febrilitate, cu o plăcere a scriiturii din care ies deopotrivă pagini de certă acuitate analitică şi pagini de un lirism excesiv. Într-o convorbire cu Otilia Ţeposu, scriitoarea nonagenară, surprinzător de dezinhibată, afirmă că scrisul îi oferă „o bucurie aproape sexuală, atât este de intensă” 2; şi adaugă: „Eu scriu uşor, vorbele, metaforele ţâşnesc ca dintr-un izvor”. Dintre prozatoarele noastre interbelice cu (relativ) relief Ioana

Postelnicu se apropie cel mai mult de ceea ce teoreticienii/teoreticienele „scriiturii feminine” înţeleg prin „a scrie cu propriul trup”; proza ei de început (aceea publicată înainte de 1948) pare a ţâşni dintr-un preaplin al trupului avid de senzaţii – trăite intens, cu riscul punerii între paranteze a raţiunii –, se hrăneşte din analiza experienţelor corpului, mai precis ale *corpului feminin*, cu pulsaţiile sale distincte şi cu relaţia tensionată pe care o întreţine cu masculinul. În cazul de faţă stările de conştiinţă îşi au rădăcina în fiziologic, iar luciditatea este mai mult o prelungire a senzaţiei, o retrăire a acesteia prin rememorare, decât atributul unei minţi capabile de detaşare şi de problematizare. Tema corporalităţii feminine ostentative, neeufemizate e de identificat şi la Hortensia Papadat-Bengescu, model declarat al Ioanei Postelnicu, doar că la creatoarea Hallipilor analiza senzaţiei e însoţită de o mult mai pregnantă reflexivitate şi subordonată unei viziuni complexe asupra umanului. În vreme ce la autoarea *Bogdanei* corpul – hipertrofiat – ocupă tot spaţiul narativ,

---

417 Vezi şi informaţia foarte acribios culeasă de Gabrela Omăt - în notele din Agende privitoare la Ioana Postelnicu.

418 Otilia Ţeposu, interviul citat.

blocând accesul la o perspectivă mai largă asupra lumii.

Bogdana este, s-ar putea zice, un roman cu un singur personaj: o femeie care se complace într-o deconcertantă inactivitate, simţindu-şi vidul dar nereuşind să-l umple cu altceva în afară de amintiri, de fantasme, de aspiraţii nelămurite. Restul personajelor sunt siluete abia schiţate, prezenţe episodice, proiecţii fantomatice ale unei minţi îmbolnăvite de singurătate. De aici vine impresia de stranietate a atmosferei: din conturarea unui cadru pe care îl însufleţeşte (întrucâtva) numai această eroină abulică, Bogdana. Majoritatea secvenţelor narative o surprind pe Bogdana claustrată într-un apartament unde domneşte o linişte de moarte, privind de la fereastra camerei sale minimele variaţii ale peisajului, măruntele întâmplări ale străzii sau, alteori, hoinărind (tot singură) pe străzi. În doar câteva secvenţe eroina e văzută printre oameni, alături de ei, dar întotdeauna extrem de stingheră: scene de familie (niciodată armonioase), un bal la o şcoală de fete şi o serată unde Bogdana dansează (ambele terminate penibil), câteva scene conjugale (fie banale, fie violente) şi, în sfârşit, o aventură amoroasă ciudată, sfârşită dezamăgitor. Ceea ce „se întâmplă” efectiv în spaţiul romanului se poate rezuma într-o frază sau două: formând la întâmplare un număr de telefon, Bogdana găseşte un bărbat necunoscut, la fel de singur ca şi ea; ia naştere o idilă „telefonică”, alimentată de imaginaţia naivă a eroinei, dar când, după câteva săptămâni de iluzii, cei doi se întâlnesc în sfârşit faţă în faţă, tot mirajul se spulberă. Romanul începe cu o scenă în care Bogdana aşteaptă „înfrigurată” să primească un telefon de la iubitul „enigmatic” şi se încheie cu întoarcerea femeii acasă, tot într-o stare de febrilitate, după cel dintâi şi totodată cel din urmă *rendez-vous* cu necunoscutul Val. Intervalul dintre aceste momente e umplut cu secvenţe analeptice prin care se reconstituie, pe un fir cronologic cuminte, trecutul eroinei: copilăria ei traumatică, adolescenţa nevrotică, „istoria” mariajului – acceptat din plictiseală şi dintr-o acută lipsă a voinţei – cu un bărbat pe care nu-l iubeşte.

Bogdana ilustrează o tipologie a femeii-umbră, care îşi acceptă cu durere dar fără revoltă condiţia. O educaţie coercitivă şi discriminatorie a obligat-o să rămână şi la maturitate „mică, firavă, strecurându-se printre fiinţe, aşa ca aerul, fără s-o simţi. Plantă ce răsare şi se menţine într-o scorbură întunecoasă, hrănindu-se din te miri ce raze de soare strecurate zgârcit până la putregaiul în care erau înfipte rădăcinile" 1. În copilărie, creşte nebăgată în seamă, cu desăvârşire neglijată de o mamă care, ghidându-se după un implacabil instinct feminin, se îndoieşte că Bogdana ar putea deveni vreodată un exemplar feminin reuşit şi îşi revarsă toată grija maternă asupra fiicei mai mari, Elena, fetiţa întotdeauna „gătită ca o prinţesă mică". Bogdana, fetiţa „uscăţivă", cu „părul roşcat (...) veşnic lăţos", hipersensibilă şi retractilă, pare din start descalificată într-o eventuală „cursă" a feminităţii înfloritoare, sigure de sine. Ea e privită, de aceea, ca un accident, ca un defect stânjenitor înscris pe „blazonul" familiei. Asupra sa apasă stigmatul de a nu fi frumoasă. În adolescenţă suferă înfrângerea de a nu putea atrage atenţia nimănui – „Parcă ar fi fost fum".

Adolescentă, Bogdana e la antipodul triumfătoarei Diana din romanul Cellei Serghi. Păcatul ei „capital", urâţenia, e mai greu de ascuns decât acela al Dianei Slavu, provenienţa socială obscură. Faţă de anatema societăţii – exprimată prin ignorare, în cazul Bogdanei, ori prin repudiere, în cazul Dianei –, cele două eroine reacţionează diferit: prima se retrage într-o singurătate nevrozantă, cea de-a doua alege să înfrunte dispreţul celor mai bine plasaţi decât ea. De aici şi două formule epice diferite: în *Bogdana*, o viziune mioapă şi o focalizare (de foarte aproape) asupra personajului feminin claustrat într-un spaţiu limitat; în *Pânza de păianjen*, o epică dinamică şi o mare deschidere, a eroinei şi a vocii naratoriale deopotrivă, faţă de lumea din jur. De aici, totodată, şi o diferenţă de impact între cele două romane, în favoarea Cellei Serghi.

Pierzând la capitolul anvergură, *Bogdana* câştigă

totuşi în intensitate, în profunzime analitică. Din hipertrofierea detaliilor senzitive şi perceptive ia naştere proza stranie a corporalităţii – o corporalitate exhibată, obsesivă, suficientă sieşi. Mai întâi, în paginile despre copilărie şi adolescenţă, corpul eroinei e văzut ca semiabsenţă, ca accident, ca semn al neîmplinirii; în el *natura* feminităţii nu şi-a actualizat pe deplin potenţialităţile. Cu atât mai şocantă e ecloziunea sa ulterioară, târzie, neprevestită de nimic. S-ar zice că unicul ideal al adolescentei Bogdana e acela de a ieşi din indeterminare, de a dobândi un corp *vizibil*, nu unul „de fum”, prin care privirile celorlalţi trec nepăsătoare, un corp cu carnalitate armonioasă, capabil să dorească şi să deştepte dorinţe. La maturitate, corpul chinuit, odinioară minimalizat, al Bogdanei îşi ia în fine revanşa: fata descărnată, cu piele pergamentoasă dobândeşte – ca pe un dar otrăvit însă – îndelung visatul corp de femeie. Centrată exclusiv pe o puternică senzualitate, eroina nu a ieşit încă din umbră. Ea este *doar corp*, se bucură doar de o obscură viaţă organică, tânjind după un „altceva” nedefinit. Trăieşte într-o continuă somnolenţă (stare pe care vocea naratorială o denumeşte ca „o ameţeală dulce şi un nesfârşit dor de somn”) şi pasivitatea ei imperturbabilă o reduce, în ochii singurului om pe care îl vede zilnic, soţul, la statutul de obiect: „Adam Drăguş nu luase în seamă starea sufletească a Bogdanei. Nu se aplecase asupra ei cu înţelegere, deoarece nu avea ce înţelege. Bogdana era femeia lui şi reuşise să-şi armonizeze *plinătatea fiinţei lui* cu *vidul femeii* (s.m.).

În faţa lui Drăguş, Bogdana îşi simte „capul dureros de gol”, ca „o încăpere deşartă, de pereţii căreia se zbătea crud o întrebare.

— Ce-am vrut să spun?”. Între ei nu e posibil decât un dialog carnal, resimţit din ce în ce mai mult ca violenţă şi voluptate a înjosirii. Răbufnirile unei sexualităţi fruste sunt surprinse neeufemizat în câteva secvenţe care ar putea servi, într-o analiză de tip feminist, ca ilustrări „clasice” ale relaţiilor tensionate din interiorul cuplului

tradiţional, unde feminitatea e echivalată cu pasivitatea şi cu statutul de obiect. Demnă de interes este aici nu atât denunţarea „dominaţiei masculine”, cât strategia introspectivă prin care se dezvăluie interioritatea femeii-obiect, cu obsesile şi cu angoasele ei.

Roman al *interiorului* domestic şi al *interiorităţii* feminine, *Bogdana* nu este totuşi şi un roman al intimităţii calde, protectoare. Perspectiva unui spaţiu casnic idilic, unde corpul şi sufletul deopotrivă se destind, se revitalizează după confruntarea cu zgomotul lumii largi, este, de fapt, până târziu în literatură caracteristică pentru o percepţie masculină. Văzut din unghi feminin, din postura „vestalei”, acelaşi spaţiu domestic apare nu de puţine ori ca opresiv, creator de nevroză. Căci, pentru personajul feminin şi pentru autoarea aflată în spatele acestui personaj, „acasă” nu înseamnă refugiu temporar, ci fixare definitivă, nu e un mediu unde individualitatea (femeii) se dezvoltă în voie, ci unul al depersonalizării, al renunţării la sine în favoarea celuilalt/ celorlalţi. În copilărie, Bogdana râvneşte multă vreme o cameră a ei, constrânsă fiind să doarmă într-un colţ al sufrageriei pe unde se preumblă, fără nicio grijă pentru intimitatea copilei, toţi ai casei şi să caute pentru joacă unghere pustii, prin cămări, debarale, în pod sau într-un fund de grădină. Căsătorită, eroina schimbă un spaţiu alienant cu un altul: apartamentul avocatului Drăguş rămâne pentru ea, ani la rând, un loc nu se poate acomoda. De mare efect sunt paginile în care, sondând inconştientul tenebros al eroinei, autoarea reuşeşte să transcrie panica în faţa obiectelor străine, reci, ostile între care trăieşte somnambulic Bogdana. Simpla prezenţă a obiectelor – a mobilei, a tablourilor, a fleacurilor decorative – produce angoasă, declanşând viziuni de coşmar, nu străine de maniera lui M. Blecher1. Ca şi în *întâmplări în irealitatea imediată* sau în *Vizuina luminată*, alterarea percepţiei lucide, distorsiunea liniilor realităţii, plonjonul într-un vis rău, trăit cu ochii deschişi sunt efecte ale unei claustrări prelungite şi ale permanentizării unei stări maladive. Şi la

Blecher şi în *Bogdana* criza declanşatoare de halucinaţii are la origine un sentiment al vidului – determinat de confruntarea cu limitele trupului bolnav, în primul caz, şi de psihicul *borderline*, în al doilea caz. Pentru Bogdana obiectele/imaginile cele mai familiare capătă adesea dimensiuni/semnificaţii ameninţătoare. O pasăre desenată pe capacul unei bomboniere se transformă într-o „umbră neagră şi mare, ca o pasăre răpitoare, cu aripile desfăcute şi întinse peste jumătate din perete"; umbre fantomatice dobândesc şi alte obiecte inofensive: sfeşnicele şi vazele de pe bufet, un termometru de perete, hainele din şifonier. O nelinişteşte mai cu seamă un tablou cu o bufniţă „cobitoare", „cu ochii îndreptaţi mereu asupra ei" – imagine pe care o asociază inconştient cu existenţa soţului detestat (e tabloul preferat al acestuia): „Adi sorbea supa, iar Bogdana privea peste capul lui, bufniţa din cadra spânzurată pe perete care-şi rotea ochii bulbucaţi în cercuri ce părea că cuprind întreg tabloul". Semnificativ, imaginea bufniţei apare foarte frecvent în cadru, marcând parcă ritmul istorisirii unui coşmar. Nu de puţine ori descrierea transgresează exterioritatea obiectelor, coborând în zona subliminalului; ca în această secvenţă în care gestul banal de a deschide un şifonier declanşează un atac de panică:

„Deschise dulapul să-şi agaţe haina. Rochiile stau una lângă alta înşirate pe umere. O clipă avu o nălucire. Din fiecare răsărea câte un cap, un cap al ei, întors spre dânsa. Îi rânjea. Un rânjet straniu, amestec de groază şi dispreţ, încremenit pe faţă. Tremurând, trânti uşa peste şirul de capete, peste şirul de buze, peste rânjetul ce se lungea de la un capăt la altul al dulapului, între două buze late, groase şi lungi, ca o eclipsă roşie de

A „o sânge[419].

Cuvintele „gol", „vid", „pustiu" revin obsesiv în romanul Ioanei Postelnicu, diagnosticând inaptitudinea patologică pentru viaţa trăită efectiv, incapacitatea „eroinei" de a ieşi din indeterminare, de a dobândi contur,

419 Ioana Postelnicu, Bogdana, ed. cit., p. 36.

personalitate. Bogdana trăieşte închisă în propria-i subiectivitate monadică, tot aşa cum, inerţial, îşi petrece zi după zi între cei patru pereţi ai odăii sale. Nevoia de evaziune şi-o satisface privind pe fereastră, numai că ea nu percepe cu adevărat mişcarea străzii, oamenii, obiectele, ci tot o proiecţie a subiectivităţii sale autiste. Revelatoare este, în sensul acesta, o secvenţă în care introspecţia scoate la iveală felul cum fantasmele unui psihic atins de nevroză par a căpăta consistenţă obiectivă; ceea ce se petrece în interior, pe planul purei imaginaţii, pare la un moment dat a se petrece în afară, în planul realităţii; golul lăuntric se dezvăluie ca pustiu al lumii exterioare:

„Într-o dimineaţă văzuse acoperişurile roşiatice ale clădirilor de peste drum, albe. Albă era toată lumea şi cer şi stradă şi copaci. Parcă toate ar fi dispărut. O frântură de secundă i se păruse că ea însăşi nu se mai află în casa ei (...).

Ceva asemănător simţise Bogdana în acea dimineaţă de iarnă când, după ce-şi frecase ochii ca să-şi revină din oboseala somnului, nu zărise în rama cafenie a ferestrei, ca într-un tablou ciudat, acoperişul întreg al casei cu aer de Balcic de peste drum şi jumătate din acoperişul casei alăturate. Ştia că între ele se află o grădină în fundul căreia se zăreau ţiglele roşii ale caselor din strada paralelă cu a ei şi în acea dimineaţă nu zărise între braţele ferestrei decât o pată albă, un abur opac, lipit aproape de geamuri. Căuta să desluşească în acest abur lăptos, conturul lumii cu care era obişnuită, dar nu-l găsi. Înspăimântată, se ridică între perne, rotind ochii în odaie (...)”.

Această angoasantă revelaţie a Bogdanei poate fi definită prin termeni ca înstrăinare, depeizare, *derealizare* şi are o evidentă legătură cu obsesia corpului pe care o dezvoltă psihicul fragil al personajului. Către o presimţire a vidului duc, deopotrivă, şi deficitul şi excesul de corporalitate. „Golul” e înscris în structura somatică a eroinei. Bogdana „simţise golul într-însa dintotdeauna. Fără îndoială de când venise pe lume: o însoţea pretutindeni. Nu-şi putea imagina că ar trăi fără senzaţia

de pustiu ce o stăpânea. Îşi simţea trupul ca un trunchi găunos, ca o peşteră mare, goală şi întunecoasă în care se întâlneau toate vânturile”. În copilărie, frustrările Bogdanei şi, până la urmă, (pre) sentimentul vidului îşi au originea într-un corp plăpând, neîmplinit, într-un deficit de viaţa litate; simptomatic e următorul episod: depreciată, oropsită, fetiţa se identifică inconştient cu păpuşa ei modestă, confecţionată din cârpe şi din carton; ascunsă, la vreme ploioasă, într-un ungher al podului, păpuşa se strică, „moare”, iar Bogdana încearcă pentru prima dată nu durerea pierderii cuiva foarte apropiat, ci chiar durerea propriei (posibile) dispariţii:

„Zări părul de aur al păpuşii topit şi dezlânat, parcă s-ar fi luptat cu cineva. (...) Când luă păpuşa în mâini, buzele, obrajii ei se scurseră într-o dâră sângerie ca de implântarea unui stilet. Un ochi era şters cu totul, celălalt stătea întreg şi luminos cu lacrimi într-însul. (...) Rănile păpuşii erau într-însa. O durea ochiul scurs şi buzele tăiate şi picioarele muiate, dar mai cu seamă capul, pe care-l simţea moale şi fluid ca cel al păpuşii, gol şi lipit în strivitură”.

Scena „morţii” păpuşii aminteşte de un detaliu epic dintr-o carte foarte citită în anii interbelici, carte pe care şi autoarea *Bogdanei* a descoperit-o cu entuziasm: *La Medeleni*. Şi la Ionel Teodoreanu şi la Ioana Postelnicu păpuşa reprezintă un dublu simbolic al personajului feminin. În *Hotarul nestatornic* Monica îşi numeşte păpuşa „Monica cea mică” (pentru că i se pare că îi seamănă), îmbrăcând-o în rochiţă de doliu la moartea bunicii şi în rochiţă de mătase albă atunci când se îndrăgosteşte. În noaptea de dinaintea plecării la Bucureşti, la liceu, Dănuţ găseşte păpuşa în patul lui şi, gândindu-se că la mijloc e o ironie răutăcioasă, îi taie pletele blonde şi îi desenează barbişon şi mustăţi; soarta păpuşii va fi să zacă în pod, printre obiecte inutile, mai mult de zece ani, timp în care şi Monica rămâne pradă unei stări de langoare. Desigur, idilismul lui Ionel Teodoreanu nu-şi are un corespondent în cartea aproape sumbră a Ioanei Postelnicu. Păpuşa

chinuită a Bogdanei e o replică la păpuşa graţioasă şi doar vremelnic urgisită a Monicăi. Văzut dintr-o perspectivă masculină (a lui Ionel Teodoreanu, de pildă), exterioară, personajul feminin îşi asumă fără dificultăţi propria-i corporalitate. Din contră, privit/imaginat – din interior – din perspectiva unei scriitoare interbelice (şi aici putem generaliza fără prea mari riscuri), personajul feminin trăieşte ca pe o criză descoperirea propriului trup, faţă de care manifestă, apoi, atitudini contradictorii, de curiozitate şi de teamă, de acceptare şi de respingere, de jubilaţie şi dezgust. Imaginea păpuşii – echivalată cu imaginea feminităţii – revine şi în paginile în care eroina e deja matură, femeie împlinită, cu corp voluptuos. Bogdana este, de data aceasta, o „păpuşă" mare, frumoasă, însă tot atât de tristă şi de vulnerabilă ca păpuşa urâtă din copilărie. La braţul lui Adam Drăguş, femeia se mişcă „dezarticulat, ca o păpuşă cu mecanismul stricat, frântă".

Prizonieră a propriului trup, ducând o existenţă redusă la reacţiile epidermei şi la mişcările obscure ale sufletului, Bogdana are o unică, zadarnică tentativă de evaziune: timp de câteva săptămâni se iluzionează că sentimentul nutrit faţă de bărbatul necunoscut (Val) cu care vorbeşte zilnic la telefon ar fi purificat de orice conotaţie senzuală: „Val trăia în existenţa ei fără contur, fără chip, fără limite. Nu era decât voce... O undă fără început şi fără sfârşit. Nu era decât nuanţe, mlădieri, curbă dulce de deal adâncită în văi răcoroase". Dar exaltarea aceasta ascunde o exacerbată sete de senzaţie; schimbând la telefon cuvinte dulcege, uneori ridicol de patetice, Val şi Bogdana nu fac decât să sublimeze impulsurile fruste ale trupului.

Falsa idilă „în eter", terminată printr-o banală scenă de posesiune, este partea cea mai puţin rezistentă a romanului; scriitura se sprijină aici pe defularea unui senzualism de joasă intensitate, exprimat în metafore prea avântate şi prea convenţionale. Cu adevărat demne de interes sunt însă, cum am văzut, paginile de analiză a infinitezimalului psihologic. Elementul anecdotic – oricum

fragil în cartea de debut a Ioanei Postelnicu – cedează introspecţiei locul privilegiat, analiza vizând, se cuvine subliniat, nu conflicte morale, dileme ale unei *conştiinţe*, ci straturi mai adânci (şi mai dificil accesibile) ale psihicului: prozatoarea secţionează cu destulă abilitate memoria eroinei sale, coboară până în abisurile populate cu fantasme, în inconştient, acolo de unde ţâşnesc dorinţe nelămurite, frustrări, temeri, angoase. (Remarcabil din acest punct de vedere este un capitol în care eroina adolescentă, într-o criză depresivă, inhalează eter şi plonjează astfel într-un univers de vedenii, trăind intens senzaţia transgresării realităţii.) Ceea ce trebuie observat este că autoarea are priză directă la acest spaţiu abisal tortuos, că reuşeşte să capteze firesc, fără exces de explicaţii, de raţionamente, imaginile inconştientului. Principala izbândă a Ioanei Postelnicu în *Bogdana* este tocmai această acuitate în analiza abisului.

Debutul Ioanei Postelnicu nu înregistrează un succes notabil. În fond, pentru comentatorii literari ai anului 1939 *Bogdana* nu este decât *încă* un roman meritoriu (subsumat formulei autenticiste) *ai încă* unei autoare talentate – una dintre (deja) destul de numeroasele prozatoare ivite în ultimul deceniu. E, altfel spus, încă un roman de analiză a „sufletului feminin”, etichetă corectă, desigur, dar prea generală, procustiană. Convenţional, mai toţi comentatorii, puţini în epocă, ai *Bogdanei* au situat-o pe autoare în vecinătatea Luciei Demetrius ori a Cellei Serghi şi în directa descendenţă (cu accente de epigonism) a Hortensiei. Încadrarea e justă, din păcate rareori urmată de încercarea de a identifica *şi* diferenţa specifică – aşa cum procedează, într-o analiză amplă, minuţioasă şi echilibrată din *Viaţa românească*, Vladimir Streinu1, de altfel singurul care mută discuţia asupra *Bogdanei* din zona consideraţiilor generale despre *tema* sufletului/ erosului feminin în sfera observaţiilor vizând *tehnica* analizei. Nu tot atât de pătrunzător şi de strâns argumentat (şi, fireşte, nu la fel de echilibrat în verdict), articolul evident subiectiv al lui E. Lovinescu nu e totuşi

lipsit de observaţii juste, exprimate cu o concizie exemplară:

„Atât: un fir subţire între doi stâlpi bine înfipţi, de o liniaritate matematică, fără nicio abatere pe alături, în ambianţa casei, în social. Nu există nimic, decât tragica-i obsesie erotică. Pe un cablu izolat de toate presiunile din afară, se scurge un curent de mare frecvenţă; cablul rezistă voltajului[420]

puternic al unei sentimentalităţi ce creşte din propriile-i abstinenţe. (...) romanul nu procedează prin succesiune de amănunte, ci prin largi scene izolate, prin puncte culminante, tratate fiecare aparte, în de sine; momente puţine dar esenţiale, descrise larg, precis, cu insistenţa analitică a unor degete ce ar căuta febril, într-un morman de jăratec, notaţia, senzaţia, cuvântul

420 Vladimir Streinu, în Viaţa românească, an. XXXI, nr. 8, august 1939, pp. 84-89. Criticul accentuează asupra cerebralităţii romanului Bogdana : „Deşi pe alocurea am fi iluzionaţi să credem că e vorba de o mare temperatură erotică, romanul doamnei Ioana Postelnicu, observat a doua oară, e făcut cu răceală şi din răceală. Cele două personagii mai de seamă, Bogdana şi Adam Drăguş, (...) trăiesc din plăcerea de a se suprapune propriului lor sentiment, pe care şi-l derivează în şuviţe nesfîrşite pînă la risipirea totală. (...) E o înşelare (...) să se creadă că Bogdana e un roman erotic. Speculaţia erotică interesează în gradul cel mai înalt pe aceşti oameni şi nu erotismul propriu-zis. Romanul doamnei Postelnicu are toate semnele romanului cerebral”.

indispensabil”[421422].

În general, articolele publicate în 1939 (sau în anii imediat urm\tori) despre *Bogdana* sunt prea puţin semnificative; în bună parte favorabile, dar superficiale ca analiză. Au mai scris, în afară de criticii invocaţi, Dan Petraşincu2, Ion Negoiţescu3, Profira Sadoveanu4, Aida Vrioni5 – comentatori fără autoritate în epocă –, precum şi câţiva recenzenţi obscuri.

În *Istoria* sa, G. Călinescu îi va face autoarei debutante onoarea unei singure fraze: „*Bogdana* de Ioana Postelnicu (...) e în stilul Lucia Demetrius, fără indecenţe grave, numai cu vaporoase stări sexuale”.

Între *Bogdana* (1939) şi *Bezna* (1943) se configurează un interval agitat din biografia autoarei. Nemulţumită de căsnicia cu inginerul Felix Pop, e la un pas de divorţ. Începe să manifeste în sfârşit orgoliul unei independenţe materiale: între 1940 şi 1945 activează, cu intermitenţe, ca secretar literar şi de presă la Teatrul

---

421 E. Lovinescu, Notă asupra literaturii noastre feminine,în R.F.R., an. VI, nr. 7, 1939, pp. 179-184.

Dan Petraşincu, „Printre autori şi volume de«,Luna cărţii»”, în Rom. lit., an. I, nr. 6, duminică, 7 mai 1939, p. 24 şi „Femeile în literatura românească”, în Rom. lit., an. I, nr. 8, duminică, 21 mai 1939, p. 10.

Ion Negoiţescu, „Un romancier nou : Ioana Postelnicu”, în Viaţa, III, nr. 895, vineri, 15 octombrie 1943, p. 2.

Profira Sadoveanu, „Psihologia feminină”, în România, an. II, nr. 371, luni, 12 iun. 1939.

Aida Vrioni, în Jurnalul literar, an. I, nr. 25, 19 iunie 1939.

În Viata românească, an. XXXII, nr. 2, febr. 1940, pp. 17-28.

În R.F.R., an. VII, nr. 3, 1 martie 1940, pp. 530-544.

În Viaţa românească, an. XXXII, nr. 7, iulie 1940, pp. 14-27.

În Vremea, an. XIII, nr. 613, dum., 10 aug. 1941, p. 7 şi în nr. 614, 17 aug. 1941, p. 6-7.
În R.F.R., an. VIII, nr. 1, ian. 1941, pp. 101-107.

422 În Revista Cercului Literar, an I, nr. 3, martie 1945, pp. 16-25.

În R.F.R., an. XII, nr. 7-8, iulie-august 1945, pp. 38-48.
În R.F.R., an. IX, nr. 6, iunie 1942, pp. 555-568.

Naţional din Bucureşti, slujbă mulţumitor retribuită pe care i-o obţine Lovinescu după lungi insistenţe pe lângă L. Rebreanu, pe atunci directorul instituţiei. În tot acest timp scrie şi publică fragmente de roman şi mai multe nuvele în *Viaţa românească*, *R.F.R.* sau *Vremea*. Nuvelele publicate de autoare în anii ’40, înainte şi după *Bezna* (*Drame mici*.6, *Eroarea7*, *Nedumerire8*, *Acord sentimental9*, *Mona10*, *Două vieţi11*, *Orizonturi12*, *Fuga13*), vor fi adunate în volum târziu, abia peste patru decenii (1985), într-o formă substanţial revizuită. În mod frapant, aceste proze se detaşează complet de contextul istoric în care sunt scrise; neliniştea anilor de război nu lasă nicio urmă în text. Nu este vorba aici atât de un refuz programatic, ostentativ al Istoriei (ca în cazul Anişoarei Odeanu sau al lui Mihail Sebastián ori ca în cazul tinerilor din „Cercul Literar de la Sibiu”, grupare de care sibianca Ioana Postelnicu n-a fost cu totul străină), cât de o incapacitate a scriitoarei, în această etapă a evoluţiei sale literare, de a-şi lărgi repertoriul tematic, de a-şi transcende interesul exclusivist pentru condiţia feminină limitată la trăirea preponderent afectivă, la experienţele corpului şi la spaţiul domestic. Personajele abulice, complet lipsite şi de relief şi de simţ istoric, ale acestor nuvele duc o existenţă neorientată de vreun scop precis, a cărei substanţă e perfect definită de o observaţie metaforică din *Nedumerire*: „Se scufundau în somn ca într-o încăpere căptuşită cu plută” – Aluzia la Proust e transparentă. Totuşi, personajele Ioanei Postelnicu sunt departe de a reedita destinul lui Marcel, condiţia sa de genial contemplator al Lumii; pentru că din subiectivitatea lor săracă nu pot ieşi, ca la Proust, amintiri-spectacol, imagini puternice, revelatorii, ci doar chinuite rememorări ale unor întâmplări (sentimentale) banale.

V.7.4. Corpuri bolnave/corpuri monstruoase. *Bezna* (1943)

În Bezna1, scriitoarea evoluează spre o proză mai vertebrată epic şi mai complexă tematic, exersând cu relativ succes distanţarea de sine, de obsesiile propriei

biografii – insuficient distilate în primul său roman. Lirismul se estompează în favoarea unei naraţiuni mai închegate. Observaţia îşi lărgeşte aria de cuprindere, nemaifiind centrată pe un singur personaj, pe o unică individualitate feminină în derivă. *Personajul* cu suficient relief, cu o oarecare carnaţie realistă abia acum pătrunde în proza Ioanei Postelnicu – e adevărat, într-o formă oarecum stranie, inspirată poate de „maniera" Hortensiei Papadat-Bengescu; în sensul că, mai degrabă decât ilustrări particulare ale unor tipologii realiste, personajele din *Bezna* reprezintă „cazuri" aberante, variate şi nu lipsite de pitoresc, bizare abateri de la „normalitatea" vieţii cotidiene. (Până la proza calm-realistă din ciclul *Vlasinilor* autoarea va avea de parcurs un drum suficient de lung.)

S-a observat încă de la apariţia romanului, nu fără o nuanţă de reproş, că suita personajelor extravagante din *Bezna* imită, până la un punct, galeria de „monştri" a autoarei Hallipilor. Analogia e îndreptăţită, însă n-ar fi prudent să punem pe seama mimetismului interesul Ioanei Postelnicu pentru tema corporalităţii bolnave şi a dereglării psihice. Ca şi Hortensia Papadat-Bengescu, sau, la un alt nivel, ca şi[423]

Lucia Demetrius, Sanda Movilă ori Sorana Gurian, autoarea în discuţie manifestă o atracţie autentică faţă de „cazurile" patologice şi o susceptibilitate sporită faţă de real care, sub aparenţa normalităţii, ascunde morbul disoluţiei lente dar sigure. Între obsesia corpului minat de boală şi aceea a disoluţiei familiei burgheze autoarea ţese, în *Bezna*, o reţea de corespondenţe. Familia – poate principalul obiect de interes în acest roman – e văzută, ea însăşi, ca un organism iremediabil bolnav. Dar familia a cărei cronică (destul de sumară) o scrie Ioana Postelnicu nu e aşezată pe un fundal social şi într-un orizont problematic mai larg; seismele familiei ciudate din *Bezna* nu se revelează ca emblematice pentru un întreg context

423 Romanul a apărut într-o primă ediţie la Editura Socec & Co. în 1943 şi într-o a doua la Editura Eminescu, în 1970.

istoric, ele configurând numai o colecţie de „cazuri” cu relevanţă transindividuală neglijabilă. Romanul e scris în perioada iulie 1940-decembrie 1942, iar cronologia faptelor evocate ajunge până în prezentul scrierii efective a cărţii; cu toate acestea, puţine ecouri din lumea plină de zgomot şi de furie exterioară ficţiunii pătrund, într-o formă sau alta, în roman. Excepţia notabilă: cutremurul din 10 noiembrie 1940 şi prăbuşirea blocului Carlton, eveniment care, în *Bezna*, pune capăt conflictelor într-un mod artificial, neconvingător. Curios faptul că tocmai un episod narativ preluat din realitate falsifică întrucâtva romanul! Cauza este, probabil, inabilitatea autoarei, în această etapă, de a doza şi de a filtra ficţional realitatea.

Izbeşte în primele două romane ale Ioanei Postelnicu cvasi-absenţa simţului istoric. În *Bezna* cadrul acţiunii nu este bine delimitat, evenimentele s-ar putea petrece oricând în intervalul cuprins între sfârşitul secolului al XIX-lea şi anii ’30 ai veacului următor; traiectoria personajelor e prea puţin influenţată de mersul societăţii în care trăiesc acestea. Suntem în interiorul unei modernităţi generice, aflate în plină criză, bulversate de nevroze, subminate de impulsuri autodistructive. Romanul *Bezna* este, în întregul său, deşi indirect, o metaforă a dezechilibrului lumii moderne situate la răscruce; fenomenul este perceput însă în generalitatea sa, fără nuanţările pe care le-ar fi presupus o mai bună localizare a acţiunii pe teritoriu românesc. Autoarea cosmopolită, obişnuită să voiajeze în marile oraşe europene, dar a cărei existenţă se desfăşoară strict în interiorul „lumii bune” închise etanş faţă de alte medii, nu are încă, la începutul anilor ’40, o experienţă a observaţiei sociale. De aici, poate, uşorul convenţionalism al scurtelor instantanee bucureştene sau clujene din Bezna, de aici impresia că personajele şi ceea ce li se întâmplă acestora ar fi decontextualizate, nu îndeajuns de verosimile. Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu „Cetatea vie” are aproape toate datele Bucureştiului interbelic eteroclit, la Ioana Postelnicu oraşul – în realitate amestecat, pestriţ – de pe Dâmboviţa se desenează în tuşe

false. De altfel, dacă la creatoarea Hallipilor găsim personaje în continuă mişcare, care străbat oraşul de la un capăt la altul, traversând medii sociale felurite, la autoarea Beznei personajele, cu foarte mici excepţii, trăiesc (auto) claustrate, departe de forfota străzii, în afara istoriei. În mare parte, acţiunea se derulează în interioare domestice sumbre, bântuite de tensiuni, de nelinişti.

Cu o arhitectură nu suficient de echilibrată, *Bezna* conţine, de fapt, două-trei posibile romane, nuclee epice care cu greu fuzionează într-un ansamblu coerent – ceea ce s-a observat încă de la apariţia cărţii pe la mijloc, naraţiunea se întrerupe prea brusc, pentru a fi (re) înnodată nefiresc cu un alt fir, străin de datele iniţiale ale poveştii. Într-o primă parte a romanului, intitulată *Cosma*, curge cu mare rapiditate, foarte densă, istoria unei familii asupra căreia apasă blestemul disoluţiei: rând pe rând, toţi membrii ei cad pradă bolii şi dispar. Deşi (formal) obiectivă, naraţiunea se desfăşoară din perspectiva unui personaj, Cosma – copil mai întâi, apoi adolescent sau în pragul tinereţii –, singurul supravieţuitor, dar nu fără sechele, al unei întregi serii de dezastre. Într-o anumită conjunctură, părinţii acestuia, Alexandru şi Elena Străjeru, se mută în casa bogatului unchi Ştef, grav bolnav şi, după sinuciderea soţiei, rămas singur cu fiica sa Clody. În casa imensă, dar întunecoasă şi pustie a lui Ştefan Comănescu, soţii Străjeru suportă la început mici umilinţe, mângâindu-se însă cu gândul că după moartea acestuia nu vor mai fi administratori ai averii rudei bogate, ci moştenitori. Ceea ce se şi întâmplă; numai că noua schimbare nu le aduce, aşa cum se aşteptau, fericirea. Căsnicia lor se destramă, subminată de intrigile guvernantei lui Clody, nemţoaica Ema Schmidt, sub privirile neliniştite ale lui Cosma; şi când, fiinţă de prisos, Elena Străjeru, bolnavă de ftizie, se stinge neluată în seamă, cinica Ema triumfă, devenind stăpâna casei. Lanţul nenorocirilor nu se încheie aici: încă tânăr, Alexandru Străjeru moare într-un accident stupid, trântit de un cal, la moşie; la vârsta adolescenţei, Clody deraiază psihic; bolnav de tuberculoză, Cosma e la un pas

de moarte. Dacă adăugăm la toate acestea un incest şi ambiţia patologică a Emei Schmidt, tabloul ororilor e complet.

Ereditate încărcată, corpuri mâncate de boală, minţi zdruncinate, sinucideri sau tentative de sinucidere, orgolii achizitive, libido exacerbat – în jurul acestor elemente se construieşte naraţiunea poate puţin senzaţionalistă din *Bezna*. Amalgamarea atâtor situaţii-limită în cercul restrâns al unei singure familii pune sub semnul întrebării verosimilitatea romanului. Dacă însă nu citim această istorie ca pe o naraţiune având ambiţiile mimesisului realist, stranietatea faptelor devine acceptabilă: excesul ororilor investigate aici aproape voluptuos – şi fără vreo intenţie tezistă – ar putea intra în logica unei abateri voite de la principiul verosimilităţii. Autoarea simte enorm şi vede monstruos. Romanul său s-ar subordona, altfel spus, unei poetici a mixajului halucinant dintre consemnarea datelor realităţii plauzibile şi hiperbolizarea anomaliei. Oricum ar sta însă lucrurile, în orice cheie am citi romanul, e limpede că punctul său forte e reprezentat de personajele „cazuri”. Normalitatea e ternă în această istorie în care triumfătoare sunt extravaganţa, aberaţia, boala. Puţinele personaje la limita firescului comportamental (Alexandru Străjeru, de pildă) ies din scenă rapid; autoarea nu are antene pentru banalitatea cotidiană, ci pentru insolitul (adesea terifiant) pe care îl ascunde realitatea presupus banală.

De departe cel mai puternic personaj – şi în prima şi în următoarele două părţi ale cărţii – este Ema Schmidt, caracter solid, conturat într-o manieră aproape clasică până în punctul în care, „portretul” ei acumulând numeroase trăsături mai puţin obişnuite – unele din categoria maleficului –, devine expresia hiperbolică a dezumanizării. Personaj decupat parcă din romanul englez de secol XIX, guvernanta Ema e un caz spectaculos de transformare morală şi afectivă la limita monstruozităţii. E o mare ambiţioasă frustrată, care trăieşte drama de a-şi vedea spulberate rând pe rând toate idealurile şi,

nesuportându-şi ratarea, îşi converteşte în ură toată energia neconsumată. Când moşierul Ştefan Comănescu o aduce de la Dresda, cu câteva luni înainte de a se naşte Clody, Ema e o tânără profesoară de pian animată de mari planuri pentru o carieră muzicală: slujba de guvernantă urma să-i procure banii necesari pentru a-şi continua studiile la Paris. Un accident petrecut în familia Comănescu, sinuciderea mamei micuţei Clody, o determină să-şi amâne plecarea din România până când, resemnată, decide să nu mai plece deloc, găsindu-şi o compensaţie în strădania de a face din Clody ceea ce n-a putut fi ea, o pianistă de succes. În timp, sentimentului că s-a ratat i se adaugă, mocnite, frustrările sale de fată bătrână ofilită, de fiinţă fără de rost; mai cu seamă pentru că toate strategiile sale de a-l cuceri ca femeie pe stăpânul casei dau greş. Din umiliri şi insuccese repetate acumulează o mare aversiune pentru toată lumea. Când Alexandru Străjeru se mută cu familia în casa unde până atunci ea se socotise, într-un fel, stăpână, se simte ofensată şi se arată ostilă. Mai târziu însă descoperă în veselul şi dinamicul Alexandru Străjeru un om plin de farmec, ceea ce o stimulează să-şi urmărească obiectivul marital cu o tenacitate sporită, maniacală. Sub influenţa malefică a Emei, familia Străjeru se destramă. Ema e conştientă că umila, ştearsa Elena Străjeru nu poate fi o rivală redutabilă, o pizmuieşte însă pentru că are ceea ce ei îi lipseşte, o familie.

Tensiunile familiale, rivalităţile feminine, toate filtrate prin sensibilitatea vulnerabilă a lui Cosma, sunt înregistrate nuanţat, cu o acuitate analitică remarcabilă. Neînzestrată cu o intuiţie specială a socialului, Ioana Postelnicu se dovedeşte, în schimb, o excelentă analistă; nu doar a sufletului feminin, ci a sufletului uman în general, tulburat de impulsuri bovarice, schimonosit de frustrări, întunecat de ambiţii deşarte. Situaţiile de criză, relaţiile conflictuale sunt reconstituite din sugestii, prin notaţii care imită uneori, cu o oarecare eleganţă epigonică, maniera proustiană – observaţia turnată în fraze ample, încărcate cu analogii:

„Din acea vreme Cosma rămase cu amintirea unor momente în care chipul ei [al mamei], al tatălui ori al Emei se fixaseră în atitudini ciudate, ca în acele fotografii luate în decursul unei reprezentaţii în care personajele sunt fotografiate chiar în momentul în care rostesc o vorbă, surprinse fiind cu gura deschisă, ori cu mâna ridicată pentru a săvârşi o mişcare pe care nu aveau să o mai ducă la capăt, apărând în fotografie cu jumătăţi de gesturi, încremenite pentru eternitate. Astfel Cosma rămase în memorie cu câteva clişee care cu vremea deveniră palide şi şterse, întocmai ca o poză veche. (...)

Revedea pe măicuţa lui bună plângând, iar pe tatăl lui ţinând un scaun ridicat deasupra ei, gata s-o lovească. Aşa rămase pentru el acea clipă teribilă. Neterminată. (...) Niciodată n-a aflat dacă acel scaun a căzut peste maică-sa, sau a rămas pentru vecie suspendat deasupra capului ei. Îngrozit, începuse să fugă prin odăi, căutând un loc în care să se ascundă (...). Se ghemuise în dosul perdelelor grele din sufragerie, în nişa adâncă a ferestrei. (...) Aştepta să se întâmple ceva dincolo de perdele, să ia casa foc, să se dărâme, să se prăbuşească candelabrul din mijlocul încăperii, în sfârşit să se işte ceva care să se aşeze peste imaginea scaunului rămas suspendat deasupra mamei.

Dar nu se întâmplă nimic. Era linişte peste tot. Pendula cu lanţ bătea ceasul ca şi altă dată şi ghiuleaua lui lăsa o umbră tremurată pe zid” 1.

Tema corporalităţii obsedante, esenţială în romanul de debut, se adaugă, în *Bezna*, temei centrale a familiei. Casa cu interioare fastuoase adăposteşte corpuri mâncate de boală, tăinuieşte întâmplări greu avuabile, eredităţi tărâţe. Regăsim aici ceva din atmosfera apăsătoare a straniilor case burgheze din proza lui G. Călinescu (minus intenţia de relativizare parodică ori de transformare a grotescului în spectacol în sine) sau din aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu. Intrarea în casa moşierului Comănescu – unde lumina nu izbuteşte să răzbată dincolo de draperiile groase de catifea, întunericul însoţindu-se cu mirosul de mucegai şi de naftalină – echivalează cu o pătrundere într-

un infern al simţurilor şi al impulsurilor inconştiente necontrolate. S-ar zice că, odată intrat aici, nimeni nu mai are scăpare. Casa îşi devorează pe rând locatarii; asupra proprietarilor ei, care se succedă într-un ritm alarmant, apasă un blestem. Partea de realism halucinant susţine, fără îndoială, romanul. Interioarele descrise în *Bezna* sunt, ca şi acelea din *Bogdana*, încărcate cu obiecte care, privite sub imperiul febrei, se dezvăluie ameninţătoare, primejdioase; revine cu insistenţă, de pildă, în momente-cheie ale naraţiunii, imaginea unui „candelabru de bronz cu braţe multe şi încolăcite" asemănător cu o „caracatiţă susţinută de un odgon"; obiectele capătă, cum se vede, un corp monstruos.

Caz patologic de ambiţie contrariată, guvernanta Ema este totodată întruchiparea unei senzualităţi care, frustrată, îndiguită, reprimată sub masca austerităţii, înrobeşte, chinuie şi desfigurează. Condiţia incertă a fetei bătrâne e pictată aici în tuşe mult mai sumbre decât la[424]

Lucia Demetrius, bunăoară. Fetele bătrâne din proza interbelică a Ioanei Postelnicu se situează la limita anormalităţii, când nu dincolo de ea; sunt fiinţe puternice şi malefice. La Ema energia erotică neconsumată se converteşte în voinţă de dominare şi de distrugere. Clody, eleva ei, e de asemenea un caz special de erotism exacerbat, învecinat cu demenţa. Devierea sa de la normalitate se înscrie în scenariul unei eredităţi suspecte; odinioară, mama sa, capricioasa Lilly Comănescu, a căzut victimă unei extravagante încercări de simulare a sinuciderii: vrând să-şi şantajeze sentimental soţul care nu-i dă voie să călărească în primele luni de maternitate, îşi pregăteşte un ştreang chiar în odaia copilului. Bizareria comportamentală a lui Clody se vădeşte din copilărie, mai cu seamă în ziua când, fără motiv, fetiţa ucide cu sadism un pui de căprioară ce-i era, altfel, drag (ceva asemănător se petrece şi cu Sultana, personajul uneia dintre nuvelele naturaliste ale lui I.L. Caragiale, *Păcat*). În adolescenţă,

---

424 Ioana Postelnicu, Bezna, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 36 şi urm.

boala psihică, iremediabilă, se declanşează intempestiv, punând capăt ambiţiilor guvernantei de a face din Clody o pianistă excepţională, cum promitea să ajungă. De acum înainte, fata, rămasă mental la vârsta de doisprezece ani, va bântui fantomatic prin încăperile aproape pustii ale casei părinteşti, siluetă neverosimilă, demnă de un cadru gotic, ea însăşi bântuită de pulsiuni al căror înţeles nu răzbate până la conştiinţa ei tulbure. În momentele de criză, se aşază în faţa pianului, apăsând ore în şir aceeaşi clapă. Cu Cosma, vărul şi tovarăşul ei de joacă din copilărie, fragil şi aproape lipsit de voinţă, Clody întreţine o relaţie incestuoasă. Apăsat de vinovăţie, abulicul Cosma nu se poate sustrage totuşi fascinaţiei unei senzualităţi maladive. Bătrâna mamă a Emei (supranumită Bunica) asistă complice la dezlănţuirea orgiei; e, la rându-i, un personj remarcabil, cu profilul ei virilizat, cu ochii iscoditori, cu zâmbetul insinuant, cu obiceiul ei de a pândi, nevăzută, din umbră.

Mai departe, autoarea nu pare a şti cum să procedeze cu toate aceste situaţii tenebroase ce s-au acumulat şi a căror rezolvare epică e extrem de dificilă. Acţiunea a ajuns într-un punct mort şi singura posibilitate de a o redinamiza este o schimbare de cadru, chiar cu riscul ca unitatea naraţiunii să se fisureze. Câteva personaje au ieşit definitiv din scenă (unchiul Ştefan, Elena şi Alexandru Străjeru), iar celelalte, în logica scenariului deja conturat, sunt captive ale casei blestemate în decorul căreia se petrec, în cea mai mare parte, evenimentele. Ema, Clody şi Bunica sunt personaje care aproape că nu întreţin nicio legătură cu lumea exterioară. Singurul personaj cu un oarecare potenţial de mobilitate, deşi destul de şters, este Cosma. Plecarea lui temporară din casa cu miros de mucegai serveşte ca pretext pentru aducerea în scenă a altor personaje – a căror evoluţie e lăsată, din păcate, de cele mai multe ori în suspans. Episodul scurtei studenţii clujene a lui Cosma, întrerupte de boală, urmat de o istorie – întinsă pe câteva zeci de pagini – a perindării prin mai multe saloane de tuberculoşi,

se detaşează prea brusc de cadrul anterior.

Acest segment al naraţiunii, infiltrat cu vizibile influenţe thomasmanniene şi blecheriene (o siluetă feminină seamănă cu a Claudiei Chauchat, episodul declanşării bolii aminteşte de primele pagini din *Inimi cicatrizate*) e, în sine, autonom, lăsând impresia că a fost adăugat abuziv în corpul romanului. Singura legătură între acest episod şi ceea ce îl precedă este dată de predominanţa unui spaţiu recluziv, casa cu monştri şi sanatoriul, ca şi de notaţia cvasi-blecheriană a senzaţiei exacerbate de boală, această notaţie pastişând pe alocuri (stângaci) fraza proustiană.

Naraţiunea se relansează într-o a doua parte a romanului, intitulată *Marta* – deşi, evident, în felul acesta unitatea ansamblului e definitiv compromisă. În ambianţa unei staţiuni montane din Elveţia, convalescentul Cosma face cunoştinţă cu o adolescentă care îl atrage, nelămurit, prin vitalitatea ei. O vitalitate aparentă întrucât, orfană, crescută din milă în casa unor rude, Marta ascunde numeroase vulnerabilităţi, de care e în parte conştientă şi de care ar vrea să se elibereze printr-o căsătorie. Romanul Martei e romanul unei educaţii sentimentale ce o lecuieşte (cu un preţ însă prea mare) pe eroină de bovarismul împlinirii mariatale. Întâlnirea cu Cosma îi apare ca providenţială; pentru că, altfel, ar fi trebuit să se înscrie la Universitate, „care ar fi îndepărtat-o de rosturile ei de femeie”. Odată cu Marta pătrund în cadru alte personaje, alte destine, alte tensiuni; autoarea are din nou ocazia să se exerseze în analiza relaţiilor de familie; conflictul mocnit cu mătuşa Alice, şi ea încă tânără, geloasă din pricina afecţiunii pe care soţul ei o arată orfanei adăpostite în casa lor, prilejuieşte pagini de reală pătrundere psihologică. La fel şi relaţia, totuşi ambiguă, pe care Marta o întreţine cu unchiul Andrei. Acest segment median al romanului este, în felul său, o paranteză luminoasă, de altfel şi singura, ivită în mijlocul unei naraţiuni despre eşec, ai cărei protagonişti sunt sortiţi să trăiască în „beznă”. Găsim aici un potenţial microroman despre

vacanţă (de fapt, o proză de dimensiunile unei nuvele ce putea fi extinsă) desfăşurat în Balcicul anilor ’30, în a cărui atmosferă pitoresc conturată eroina, Marta, trăieşte un scurt episod idilic; autoarea are, cu acest prilej, bunul gust de a atinge cu precauţie coardele lirismului, renunţând la exaltări naive şi lăsând fraza să curgă simplu, firesc, fără patetisme.

O a treia parte a romanului, *Ema*, readuce naraţiunea pe făgaşul iniţial, în atmosfera casei bucureştene blestemate unde trăiesc, într-un soi de autorecluziune, fosta guvernantă nemţoaică, bătrâna ei mamă şi Clody, tânăra dementă. Aici eşuează definitiv Marta, fiinţă slabă căreia Cosma, el însuşi lipsit de iniţiativă şi condus de tiranica mamă vitregă, îi rezervă un rol decorativ. Personaj abulic, liliala Marta nu are consistenţă şi, fireşte, nici destin remarcabil. Finalul pe care i-l rezervă autoarea – moartea împreună cu unchiul Andrei, într-o îmbrăţişare echivocă, într-un apartament din blocul Carlton – o aruncă în zona tulbure a sentimentalismului kitsch. De la începutul până la sfârşitul romanului cel mai interesant personaj rămâne Ema, ale cărei ambiţii frustrate, fobii, gesturi maniacale şi manifestări isterice sunt urmărite tacticos, într-un crescendo ce atinge cota patologicului şi evoluează spre monstruozitate – partea a treia a *Beznei* fiind ultimul act al unei drame absurde. Dramă al cărei punct culminant e reprezentat de o „crimă” simbolică, înfăptuită atunci când, sub un imbold iraţional, Ema o obligă pe Marta să renunţe la sarcina îndelung tăinuită. Episodul are o oarecare forţă, cu atât mai mult cu cât pune în conflict două atitudini feminine legate de maternitate: pe de o parte instinctul sănătos al Martei, pe de alta oroarea, convertită în furie distructivă, a Emei; pe de o parte o feminitate banală, frustrată în aspiraţiile ei fireşti, dar resemnată; pe de alta, o feminitate atipică, anarhică, răzbunătoare – triumfătoare fiind, în cele din urmă, a doua.

Trebuie remarcat că, deşi manifestă o vădită predilecţie pentru eroinele-victime, fragile până la autoanihilare, autoarea nu scrie o proză a victimizării

tendenţioase. *Femeia înfrântă*, subjugată de determinări biologice, sociale, ontologice este o temă constantă în proza Ioanei Postelnicu, fără să devină însă, din fericire, şi teză. De altfel, neavând o structură cerebrală, ci una intuitivă, autoarea nu are nici înclinaţii de ideolog sau de militantă. Proza sa câştigă astfel în naturaleţe, în autenticitate. E o proză a spontaneităţii discursive, ca la Mary Webb, nu intelectualistă, ca la Simone de Beauvoir.

Pentru *Bezna* Ioana Postelnicu primeşte în chiar anul apariţiei romanului Premiul Academiei, onoare pe care o împarte cu alţi doi prozatori congeneri, cu Octav Şuluţiu, premiat pentru romanul *Mântuire*, şi cu Radu Tudoran, autor al romanului *Anotimpuri*. Toate aceste trei cărţi sunt, astăzi, titluri obscure; n-ar fi însă o exagerare dacă am spune că dintre ele în primul rând *Bezna* ar merita redescoperită. Mai lirice şi mai dulceag-sentimentale (cu o notă de senzaţionalism la Radu Tudoran) decât cartea Ioanei Postelnicu, celelalte două infirmă anumite prejudecăţi privind caracteristicile scriiturii „feminine”.

Despre *Bezna* au scris, la prima sa apariţie, în general cronicarii tineri ai momentului: Ion Negoiţescu1, Ion Caraion[425426], Virgil Ierunca[427], Octav Şuluţiu[428], Geo Dumitrescu[429], Petru Comarnescu[430], Mihail Chirnoagă[431] (alături de comentatori ceva mai vârstnici, ca Dan Petraşincu[432] sau Dinu Nicodin1) – unii, cu luciditate analitică; alţii, mai puţin aplicat şi cu unele exaltări naive;

---

425 Ion Negoiţescu, „De la Bogdana la Bezna”, în Viaţa, an. III, nr. 896, sîmb., 16 oct. 1943, p. 2.

426 Ion Caraion, în Kalende, an. II, nr. 8-9, aug.-sept. 1943, p. 54-55.

427 Virgil Ierunca, în Timpul, an. VI, nr. 1848, joi, 2 iulie 1942, p. 2 (Recenzentul comenează un fragment din Bezna, care fusese publicat de curînd într-un număr din Vremea.)

428 Octav Şuluţiu, în R.F.R., an. X, nr. 11, 1 nov. 1943, pp. 433-438.

429 Geo Dumitrescu, în Timpul, an. VII, nr. 2188, luni, 14 iunie 1943, p. 2.

430 Petru Comarnescu, în Timpul, an. VII, nr. 2219, iulie 1943, p. 2.

431 Mihail Chirnoagă, în Viaţa, an. III, nr. 767, 7 iunie 1943, p. 2.

432 Dan Petraşincu, în Viaţa, an. III, nr. 822, luni, 2 aug. 1943, p.2.

aproape toţi s-au pronunţat favorabil, comentariul lor conţinând, parcă, mai puţine clişee legate de „literatura feminină” decât cronicile dedicate în deceniul anterior cărţilor scrise de femei. Constante sunt observaţiile privind eterogenitatea narativă a cărţii, cu precizarea (de regăsit în majoritatea articolelor) că romanul, prea stufos, ar fi putut începe direct cu întâlnirea dintre Cosma şi Marta în Elveţia, sau identificarea unor influenţe venite dinspre proza Hortensiei Papadat-Bengescu sau dinspre romanul lui Emily Brontë, *La răscruce de vânturi*. Personajele stranii ale *Beznei*, ca şi, de altfel, atmosfera sumbră a casei cenuşii, îi intrigă şi îi derutează pe comentatori, în opinia cărora eroina cu cel mai pregnant contur ar fi fragila Marta, consideraţie îndreptăţită, poate, şi de fina analiză a sentimentului maternităţii pe care o prilejuieşte prezenţa acestei eroine altminteri prea vaporoase. În mod curios, nimeni nu remarcă silueta cu adevărat impozantă a Emei, privită ca personaj secundar; şi nici – cu excepţia lui Ion Negoiţescu – potenţialul fascinatoriu al atmosferei. Ineditul *Beznei* trece aproape neobservat, şi la prima apariţie a cărţii dar şi cu ocazia reeditării din 1970.

Dintre criticii cu portanţă în anii ’40 singurul care se pronunţă este Pompiliu Constantinescu[433434], destul de sceptic în ce priveşte reuşita celui de-al doilea roman al Ioanei Postelnicu, insistând pe întinderea a mai mult de jumătate din articol asupra mimetismului autoarei în raport cu creatoarea Hallipilor. Asemănările – mult prea frapante, e de părere criticul – ţin de ilustrarea dramei unei eredităţi tărâţe; Clody e o Mika-Lé, boala lui Cosma e boala prinţului Maxenţiu ş.a.m.d. Identificarea unor asemenea corespondenţe este însă şi facilă şi inexactă, iar consideraţiile asupra „metodei” comune celor două autoare sunt neconvingătoare, întrucât se reduc la simpla enunţare, fără detalieri analitice/tehnice: „Însăşi metoda

433 Dinu Nicodin, în Acţiunea, an. IV, nr. 851, marţi, 6 iulie 1943, p. 1.
434 Pompiliu Constantinescu, în Vremea, an. XV, nr. 723, dum., 7 nov. 1943, p. 8

de a dezvălui misterul unei case în care se concentrează atâtea drame şi se sufocă atâtea existenţe – aparţine Doamnei Papadat-Bengescu, şi Ema, Bunicuţa, ca şi ceilalţi sunt parcă vechi cunoştinţe pe care le-am mai întâlnit cândva şi undeva”. Previzibil, singurul personaj „original” între atâţia eroi cu „contururi ceţoase”, „reduse la schema lor fiziologică” este, în viziunea lui Pompiliu Constantinescu (şi, de fapt, în viziunea majorităţii comentatorilor), Marta. S-ar zice că din romanul ciudat (şi evident inegal) al Ioanei Postelnicu au atras atenţia criticilor mai cu seamă secvenţele convenţionale, subsumabile formulei aşa-numitei „proze feminine”; restul e extravagant, greu înseriabil.

*

Ca şi alte autoare interbelice, mai mult sau mai puţin cunoscute/ citite azi, Ioana Postelnicu a trebuit să devină, după instaurarea Puterii Populare, un spirit adaptabil. După decesul lui E. Lovinescu, încearcă să întreţină, vreme de câţiva ani, memoria Maestrului, găzduind în propriul salon şedinţele unui cenaclu literar care continuă să se numească „Zburătorul”. Sugerându-i-se însă că ar fi bine să pună capăt acestor întâlniri, sfârşeşte prin a se conforma. Ajunsă la o vârstă matură, emancipată şi de sub tutela familiei şi de sub dominaţia simbolică exercitată de Lovinescu, Ioana Postelnicu păşeşte, în fine, sigură de sine în lumea literară, emanciparea sa coincizând, pur întâmplător, cu intrarea într-o nouă zodie a istoriei. În a doua parte a anilor ’40 se afirmă în jurnalistică – din 1944 până în 1950 realizează pagina a doua a ziarului *Naţiunea* (fără a-l cunoaşte, totuşi, susţine ea, pe directorul publicaţiei, G. Călinescu) – iar în perioada 1947 – 1949 deţine funcţia de Inspector al Teatrelor. „Din anul 1950 am scris romane sociale, piese de teatru, nuvele şi am abordat literatura pentru copii şi adolescenţi, domeniu atât de delicat, interesant şi dificil. Apoi a venit perioada de aur. Numesc astfel cei patru ani în care am scris (...) *Plecarea Vlaşinilor*”. Autoarea este cunoscută şi preţuită azi cu precădere prin cărţile publicate după Război, mai cu

seamă prin ciclul *Vlaşinilor,* decât prin cele două romane interbelice – reeditate târziu (şi o singură dată), în anii ’70.

V.8. Sorana Gurian1. Proza experienţelor-limită

V.8.1. Iluziile rousseau-iste ale unei agente secrete

„Am o serie de vechituri la care ţin ca la ochii din cap... Vrei să-ţi arăt comorile mele? *Scoate dintr-un sertar o mânecă de la o pijama bărbătească, un colier vechi de argint, un stilou defect* (*îl am amintire, recte – l-am furat de pe masa de scris a lui André Gide*!), *o pereche de mănuşi albe, lungi până la cot* (*le-am purtat la nunta mea*!) *o zgardă roşie, cu clopoţei* (*e a lui Boby, un fox pe care l-am avut la Paris şi a murit de pneumonie*!), *o batistă cu dantelă* (*am cumpărat-o la Bruges, într-o dimineaţă de octombrie*) *şi câteva poze*. *În toate, apare fie însoţită de câte un bărbat frumos şi înalt, fie de câte un animal*: *căţel, capră, pisică, cal şi chiar... broască ţestoasă*! *a*

O figură extravagantă şi controversată este scriitoarea Sorana Gurian, în jurul căreia s-a urzit, după 1948, un complot al tăcerii.[435]

Pusă la zid, încă din a doua jumătate a anilor ’40, ca exponentă a celei mai „putrede” burghezii, nu a mai putut fi reconsiderată nici măcar în perioada „dezgheţului” cultural: amoralismul „decadent”, cosmopolitismul, atitudinea de sfidător pesimism, erotismul exhibat în *Zilele nu se întorc niciodată* şi *întâmplări dintre amurg şi noapte* ar fi făcut imposibilă orice tentativă de recuperare chiar şi în condiţiile în care autoarea nu ar fi părăsit România pentru a se integra – destul de activ – diasporei culturale anticomuniste. Mai greu de înţeles este de ce literatura Soranei Gurian nu este redescoperită cu adevărat nici după 1990, pe când alte cărţi ale deceniului 1940 – 1950, cvasi-ignorate în vremea comunismului, produc revelaţii în critica post decembristă – este cazul romanului semnat de Mihail Villara, *Frunzele nu mai sunt aceleaşi* (1946), sau al volumelor lui Dinu Pillat, *Tinereţe ciudată* (1943) şi

---

435 „Despre bărbaţi, dragoste şi... cărţi. Ne vorbeşte colaboratoarea noastră Sorana Gurian”, în Femeia şi căminul, an. III, nr. 54, 1 ian. 1946, p.2

Moartea cotidiană (1946), cărora romanul *Zilele nu se întorc niciodată* (1945) nu le e inferior nici ca anvergură a problematicii abordate, nici sub aspectul scriiturii. De altfel, cele două cărţi ale Soranei Gurian apărute în anii ’40 rămân în continuare foarte greu accesibile, putând fi citite numai în varianta princeps (de la Editura Forum: 1945, respectiv 1946). Dintre volumele publicate de autoare în Franţa s-a tradus în limba română doar *Les Mailles du filet* (Calmann-Levy, 1950), un pseudojurnal publicat la noi după 2000, în două volume1, împreună cu o foarte utilă prefaţă a lui Nicolae Florescu, „Regăsirea Soranei Gurian”. *Les Amours impitoyables* (Julliard, 1953), o continuare a romanului din 1945, şi *Récit d’un combat* (Julliard, 1956) îşi aşteaptă încă traducerea. Cu toate diligenţele întreprinse în ultimii ani de câţiva istorici literari de mare probitate – Nicolae Florescu, Victor Durnea, Cornelia Ştefănescu – pentru reintroducerea Soranei Gurian în circuitul critic, nu poate fi vorba de o „regăsire” a acestei autoare câtă vreme cărţile ei, ne (re) editate, sunt foarte puţin citite.

Dintre scriitoarele afirmate la noi înainte de instaurarea comunismului, Sorana Gurian este, de departe, autoarea cu cea mai aventuroasă biografie. Am putea s-o privim, chiar cu riscul literaturizării, ca pe un personaj descins dintr-un roman poliţist ori de spionaj. Personaj remarcabil, care îşi joacă foarte bine inocenţa, derutând pe aproape toată lumea prin aparenţa sa de fiinţă fragilă. În prima tinereţe pozează în copil obraznic care afectează gesturi de femeie fatală; mai târziu, în anii ’40, pozează în celibatară cu manii inofensive, înconjurată de câini şi de pisici – extravaganţe menite să ascundă chipul adevărat al unei abile colaboratoare a serviciilor secrete. Planează asupra ei bănuiala că ar fi avut legături cu Gestapoul, cu serviciile secrete franceze şi britanice sau cu cercuri comuniste sovietice, jucând primejdios pe mai multe fronturi şi balansând între poziţii ideologice adverse. Ce o va fi împins pe Sara Gurfinckel (numele adevărat al Soranei Gurian) în vârtejul unor aventuri conspiraţioniste

transfrontaliere ar fi greu de precizat: scriitoarea nu doar că a păstrat discreţia, dar a făcut tot posibilul, de la un punct încolo, să-şi mistifice biografia – cu aerul că se confesează. Şi-a ascuns, de pildă, şi probabil nu din cochetărie, anul naşterii. Exilată în Franţa, declară că s-a născut în 1917, informaţie preluată şi de Philippe Van Tieghem în *Dictionnaire des littératures*, dar alte surse1 indică anul 1913. Şi Nicolae Florescu şi Victor Durnea argumentează, în urma unei acribioase detectivistici, că a doua ipoteză ar fi mai creditabilă, primul dintre aceştia avansând presupunerea că scriitoarea evadată în 1949 din România comunistă ar fi avut motive să elimine din biografia ei „patru ani care, întâmplător, corespund ca etapă temporală anilor pe care i-a consumat (...) în serviciul propagandei cominterniste”[436][437].

În discuţiile cu prietenii[438] dar şi, în treacăt, prin diferite articole cvasi-confesive publicate în *Femeia şi căminul*, scriitoarea susţine că tatăl ei, Isaak Gurfinckel, ar fi fost chirurg. În *Zilele nu se întorc niciodată*, roman considerat autobiografic, personajul căruia Isaak Gurfickel i-a servit ca model, tot chirurg, se stabileşte în Basarabia (venit nu e clar de unde) la sfârşitul ultimului război balcanic (1912 – 1913), la care a participat ca medic militar (de partea cui – iarăşi nu e clar). Eroii din literatura cosmopolită a Soranei Gurian sunt adesea oameni cu origine etnică misterioasă, care vin de departe şi se

436 Vezi Al. Piru, Panorama deceniului literar românesc 1940-1950, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 396-399; dar şi Marian Popa, Istoria literaturii române de azi pe miine, Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2001, vol. I, p. 274. De asemenea, vezi Dicţionarul General al Literaturii Române (E/K), Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005 (articol semnat de Nicolae Florescu şi Victor Durnea). Florin Manolescu indică data de 1 decembrie 1914 ca zi a naşterii autoarei - în Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989, Ed. Compania, Bucureşti, 2003, p. 370-371

437 Nicolae Florescu, „Regăsirea Soranei Gurian”, în Ochiurile reţelei, ed. cit., p. 6

438 Vezi Cella Serghi, Pe Jirul de păianjen al memoriei, Ediţie revăzută şidefinitivă, Ed. Porus, Bucureşti, 1991

străduiesc să se adapteze într-o lume unde sunt priviţi ca străini, sau, dimpotrivă, sunt perfecţi „cetăţeni ai universului”. Străinul e aici o constantă – aproape fantasmatică – probabil organic legată de conştiinţa evreităţii. Scriitoarea cunoaşte, ca şi personajele ei, transplantări şi dezrădăcinări succesive. Poate (şi) de aceea ea este în egală măsură o ferventă căutătoare a noului şi o nostalgică, o progresistă şi o „reacţionară”. Duplicitatea sa structurală se vădeşte în opţiunile şi în acţiunile sale politice, justificându-se printr-o necesitate adaptivă, desigur acutizată într-un context antisemit. Sorana Gurian e Străina prin excelenţă. De aici şi extravaganţa sa.

Născută la Comrat, un orăşel din judeţul basarabean Tighina, într-o familie de evrei cu o bună situaţie materială, se pare, Sara

Gurfinckel învaţă la început acasă, ca şi sora ei mai mică, Lia, cu guvernante aduse din Occident. În 1927 cele două fete sunt înscrise la Liceul „Principesa Ileana” din Tighina, viitoarea scriitoare susţinând examenul de bacalaureat în 1931. Prea multe date despre perioada copilăriei şi adolescenţei nu avem la dispoziţie. Se ştie, de exemplu, că Sara şi Lia au rămas de mici orfane de mamă, iar mai târziu – în 1929 – şi de tată, între timp recăsătorit cu o femeie pe care scriitoarea o va înfăţişa în culori destul de sumbre în romanul din 1945. Confesiunile făcute de autoare cu diferite ocazii şi naraţiunea (cu substrat autobiografic) din *Zilele nu se întorc niciodată* se suprapun pe anumite porţiuni, astfel încât am putea reconstitui ceva din ambianţa în care se formează Sara Gurfinckel. De pildă, ne putem închipui că, aşezată la marginea oraşului, în mijlocul unei naturi sălbatice, casa copilăriei e un spaţiu al libertăţii depline amintind de armonia democratică a corăbiei lui Noe:

„Casa medicului, cu peretele acoperit de trandafiri agăţători, cu ferestrele mari şi cu uşile veşnic deschise, era luminoasă şi primitoare ca vechile mănăstiri din Tibet. Nu avea nici chilii nici odăi de musafiri, cu toate că în mod

obişnuit adăpostea o sumedenie de oameni. (...) În casa albă musafirii se simţeau «la ei acasă». Erau primiţi cu bucurie dar fără deosebite atenţii. Aveau din prima clipă odihnitoarea senzaţie că nu reprezentau nimic deosebit. Se bucurau de deplina egalitate de drepturi şi de tratament cu ceilalţi membri ai familiei: cele două fiice ale medicului-şef, Coana-Mare, mama dumnealui şi Mademoiselle guvernanta. Şi tot din prima clipă erau siliţi a recunoaşte că adevăraţii stăpâni ai casei erau animalele. (...) În ciuda guvernantelor indignate, cei doi iepuri mâncau aceeaşi frunză de varză pe divanul salonului, şoarecii albi ieşeau la plimbare şi preferau cămara laboratorului unde li se rezervase încăperi cu tot confortul, ariciul avea o tainică predilecţie pentru fotoliul voltairian şi se pitea ca o perniţă de ace între pernele bunicii... care din pricina asta o bănuia pe Ann de perfidie... Maimuţa lui Lilly, o macac, era obraznică şi fura ceea ce îi plăcea din farfuria musafirilor, calul Pan intra în dormitor şi urca treptele verandei, cocoşul Stan domnea în bucătărie, câinii, erau mai mulţi, se puricau pe covoare, porumbeii veneau să ciugulească şi în palma musafirului, vulpoiul se instala uneori în odaia de baie şi când avea chef de harţă interzicea străinilor accesul la W.C... arătându-şi colţii ascuţiţi. Iezii şi mieii se hârjoneau prin curte sub privirile indulgente ale lupului domestic care fusese găsit de doctor într-o vizuină, scheunând lângă lupoaica rănită mortal” 1.

Desigur, am citat dintr-un text de ficţiune. Dar în această ficţiune Sorana Gurian a topit, cum singură mărturiseşte, amintiri ale unor momente trăite chiar de ea. Majoritatea personajelor din romanul *Zilele nu se întorc niciodată* au un model real, explică prozatoarea într-un interviu, insistând în mod semnificativ asupra figurii mamei vitrege – Olga în roman, Eva în realitate – şi confirmând că a fost ea însăşi „un fel de Ann”, însă „mai puţin lucidă” 1. Evenimentele cruciale trăite de autoare în adolescenţă par a fi identice cu cele prin care trece eroina sa: a doua căsătorie a tatălui – dezastruoasă –, părăsirea paradisului rustic odată cu plecarea la liceu, într-un alt

oraş, tot la vârsta de paisprezece ani, accidentul în urma căruia rămâne infirmă, moartea tatălui. Cu atât mai mult e de presupus că autoarea a încercat să transfere în roman o anume atmosferă, asociată cu vechi fantasme pe care le-a purtat cu sine de-a lungul întregii vieţi.

Poate că în pasajul mai înainte citat liniile sunt îngroşate, imaginaţia ficţională modificând inevitabil contururile amintirii, însă extravagantul tablou domestic nu va fi fiind cu totul neverosimil. Slăbiciunea Soranei Gurian pentru animale e proverbială în epocă. Cella Serghi o întâlneşte la un moment dat în Cişmigiu flancată de doi ogari. Într-o zi de cenaclu, Lovinescu le citeşte sburătoriştilor „lunga scrisoare a Soranei Gurian bolnavă, orbită fiind de câinele Jimmy”[439][440]. Oricât de neîncăpătoare ar fi locuinţa pe care o închiriază, scriitoarea nu renunţă la compania câinilor şi a pisicilor şi, mai în glumă, mai în serios, oricare ar fi subiectul despre care scrie, găseşte mereu de cuviinţă să-i aducă în discuţie pe Dick, câinele lup, ori pe Pipinella cu întreaga ei dinastie de pisici. Din articolele publicate de autoare în *Femeia şi căminul* (în perioada ’45—47) personajele animaliere aproape că nu lipsesc. Siluete canine şi feline de toate rasele beneficiază de foarte ample şi tandre descripţii în proza Soranei Gurian, unde nu există interior domestic, intimitate autentică în absenţa acestor vietăţi – care capătă astfel o stranie aură de divinităţi protectoare. Cu siguranţă, numeroşi scriitorii se ataşează de animalele lor de companie – în epoca interbelică, lui Arghezi şi lui Ion Barbu li se cunoaşte această pasiune –, dar rareori se întâmplă să observi în cărţile unor astfel de autori, ca la Sorana Gurian, o atât de obsedantă revenire la imaginea şi la „întâmplările” mărunte ale prietenilor necuvântători. Poate doar la Ionel Teodoreanu, în paginile evocatoare din *întoarcerea în timp*, unde într-un întreg capitol este vorba despre *Prietenii noştri, câinii*.

Detaliile acestea sunt aparent superflue. Aparent

---

439 Vezi interviul deja citat din Femeia şi căminul (1 ian. 1946)

440 E. Lovinescu, Sburătorul. Agende literare, ed. cit., vol. VI, p. 106

numai, căci în cazul de faţă „mania” scriitoarei de a strânge în jurul său tot felul de simpatice patrupede nu ţine de o anecdotică spumoasă, cancanieră, ci de ceva mai profund, relevant pentru structura de personalitate şi implicit pentru literatura autoarei. Şi în viaţa şi în proza Soranei Gurian animalul înseamnă mai mult decât o prezenţă decorativă, este un simbol – cu puternică încărcătură afectivă. Un simbol al libertăţii neîngrădite, cvasi-naturale, al unei utopice existenţe în afara acelor convenţii ce pervertesc umanitatea „sănătoasă” – o iluzie rousseau-istă, dacă vrem. Şi scriitoarea în discuţie chiar este o revoltată împotriva convenţiilor, amoralismul său e o formă de sfidare – şi o formă de apărare totodată – în faţa unei societăţi dinspre care simte că vin numeroase ameninţări. Ea este în mod esenţial o „sălbatică” pe jumătate domesticită, adaptată la civilizaţie, dar aflată într-o permanentă defensivă. Ieronim Şerbu îşi aminteşte că scriitoarea prefera „nu câinii de salon, mici, pufoşi şi răzgâiaţi, ci câinii uriaşi, puternici şi cu deosebire câinii-lup” 1. Sigurul loc unde s-a simţit cu adevărat liberă a fost casa de la marginea Comratului; singura epocă în care a trăit în perfect acord cu sine a fost aceea a copilăriei. La treisprezece – paisprezece ani se vede brutal despărţită de o existenţă mirifică, din care salvează peste timp, la vremea impurei maturităţi, imaginea inocent-copilărească a complicităţii cu animalele casei.

V.8.2. Pe urmele lui M. Blecher

Într-un interviu acordat în Franţa jurnalistei Jeanine Delpeche, Sorana Gurian pomeneşte de un accident la schi – petrecut, probabil, spre sfârşitul adolescenţei –, care ar fi condamnat-o „la trei ani de imobilitate la Berck”[441][442]. Cât anume a stat la Berck şi în ce perioadă – nu s-a putut stabili cu exactitate. Va fi plecat pentru prima oară în Franţa la începutul anilor ’30 sau mai târziu, în intervalul

---

441 Ieronim Şerbu, „O infirmă seducătoare”, în Vitrina cu amintiri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 123

442 „Instantanées: Sorana Gurian”, în Les Nouvelles Littéraires (3 sept. 1953), interviu inclus în Ochiurile reţelei, ed. cit., vol. I, p. 249

1934 – 1937, când traseul ei este mai greu de urmărit?! În 1931 Sara Gurfinckel se înscrie la Facultatea de Litere şi Filosofie din Cernăuţi, de unde se transferă însă în scurtă vreme la Facultatea de Filologie din Iaşi. Cercetând registrul matricol al Filologiei ieşene, Victor Durnea constată că „studenta a susţinut doar opt examene, în anii 1931/1932 şi 1932/1933, că a fost exmatriculată şi apoi reînscrisă, în anul 1933/ 1934, fără să mai dea vreun examen"[443] şi de asemenea că din niciun document nu rezultă că Sara Gurfinckel şi-ar fi obţinut vreodată licenţa – deşi la Zburătorul ea se prezintă ca „licenţiată".

Scriitoarea i-ar fi povestit Cellei Serghi că în cursul primei sale şederi la Berck l-ar fi cunoscut pe Blecher, şi el internat pentru tuberculoză osoasă; ceea ce s-ar fi putut întâmpla numai la începutul anilor '30, pentru că în 1934 (dacă nu cumva chiar mai devreme) Blecher revine definitiv în România. Probabil întâlnirea cu autorul *Inimilor cicatrizate* e o pură fantezie a Soranei Gurian, cum e şi afirmaţia conform căreia ar fi obţinut o diplomă în Litere la Sorbona. Plecată pentru a doua oară la Berck-sur-Mer (din mai 1938 până prin vara anului următor), Sorana Gurian îi trimite lui E. Lovinescu o scrisoare în care anunţă că a primit odaia locuită cândva de Blecher şi, neştiind că acesta decedase cu două luni în urmă, cere veşti despre el1. Într-o nuvelă pe care autoarea o scrie chiar în odaia cu pricina, *Villa Myosotis*, Blecher – nenumit – devine personaj. Scriitoarea şi-ar fi dorit, fără îndoială, să-l cunoască pe Blecher cu a cărui proză consonează întrucâtva.

În Franţa, Sorana Gurian frecventează lumea literară şi se împrieteneşte – cel puţin aşa pretinde – cu André Gide, cu Jean Cocteau, cu Anaïs Nin, Antonin Artaud şi Max Jacob. De la Cocteau păstrează un desen cu dedicaţie, pe care îl arată cu mândrie tuturor prietenilor ei. Duce o viaţă boemă, cheltuind în trei ani mica moştenire lăsată de tatăl său. La întoarcerea în ţară – după prima plecare –, se

---

443 Victor Durnea, „Începuturile Soranei Gurian", în Convorbiri literare, nr. 5 (113), mai 2005, pp. 80-85

găseşte în situaţia de a nu avea din ce să se întreţină şi e ajutată de Zaharia Stancu, pe atunci director al revistei Azi, împreună cu care ar fi realizat, în 1934, o controversată traducere din Esenin[444][445]. În *Pe firul de păianjen al memoriei* Cella Serghi reproduce – desigur, într-un mod aproximativ – o confesiune pe care i-ar fi făcut-o Sorana Gurian în legătură cu această perioadă din viaţa ei:

„Când am rămas fără o leţcaie, m-am întors la Bucureşti. Abia am avut bani pentru taxiul care m-a adus, cu două valize, la Grand Hotel şi pentru bacşişul pe care l-am dat ca să mi le aducă în cameră. Sigur că peceţile de la Berck-sur-Mer, Deauville şi alte staţiuni, şi aerul sigur de mine cu care am păşit (...) le-a impus şi mi-au dat o cameră excepţional de bună. Am cerut să mi se aducă masa în odaie dar fericirea asta a durat o săptămână. Plecam, mă întorceam, fără să ştiu de unde am să găsesc bani să-mi achit nota. A şaptea zi, mi-am găsit camera încuiată şi lucrurile oprite amanet. Am surâs mirată, cu un aer zăpăcit, ofensat şi am plecat, chipurile să scot bani de la bancă"[446].

Primită la *Azi* ca secretară, neremunerată, înnoptează timp de două săptămâni în redacţie, consumând doar cafeaua şi cornurile pe care i le oferă uneori colegii. Întâmplarea nu e deloc improbabilă, întrucât scriitoarea e recunoscută pentru bizarele ei nesăbuinţe. Şi E. Lovinescu pomeneşte undeva în jurnalul său despre datoriile pe care aceasta le face cu lejeritate şi

---

444 E. Lovinescu, SbumtoruL Agende literare, ed. cit., vol. V, p. 198 : „Scrie Sorana Gurian, Berck. (E în odaia lui Blecher -şi întreabă de el. El e mut de 2 luni.)" - însemnare din 17 august 1938.

445 Realizată de Sorana Gurian, traducerea unui volum cu poeme de Esenin ar fi apărut - în perioada interbelică - sub semnătura lui Zaharia Stancu. Informaţia, neconfirmată, e vehiculată de Monica Lovinescu în cartea sa de memorii, La apa Vavilonului, şi reluată într-o notă a lui Alexandru George la volumul V din Sbur\toruL Agende literare.

446 Cella Serghi, Pe firul de p\ianjen al memoriei, ed. cit., p. 287 şi urm.

despre „extraordinarele ei imposturi”[447].

Pe la sfârşitul anilor ’30 Sorana Gurian se redresează material, dovadă că îşi poate permite să plece din nou, pentru un an, în Franţa.

Anumite voci sugerează că sursele relativei bunăstări în care trăieşte acum autoarea ar fi suspecte. Un articol „denunţ” apărut fără semnătură în *Luptătorul* şi citat *in extenso* de Victor Durnea (într-un articol din *România literară*) atrage atenţia asupra acestui aspect, explicând rapida schimbare de situaţie a Soranei Gurian printr-o colaborare cu Gestapoul:

„Sorana Gurian şi-a făcut apariţia în presa noastră, semnând nişte articole tâmpe în «Azi», fostul săptămânal, care a apărut între 1937 – 1940. Era muritoare de foame şi o ajutau colegii de redacţie. În 1938, o vedem cu o garsonieră elegantă în str. Edgar Quinet, pentru ca în 1939 s-o găsim instalată, cu tot confortul, într-o garsonieră din Bd. Brătianu, în blocul Bretania.

Secretul căpătuirii sale neaşteptate a fost multă vreme păstrat cu stricteţe, pentru ca în cele din urmă să se afle că are strânse relaţii cu un anume Max Obler, director al Casei de filme germane «Avia-Film» şi unul din cei mai primejdioşi agenţi ai Gestapoului. Sorana Gurian avea relaţii întinse. Relaţii cu oameni politici, cu diplomaţi străini, gazetari veniţi din toate colţurile lumii şi cu indiferent care ministru se plimba pe la indiferent care minister. Avea, cum s-ar zice, iarba fiarelor.

Sorana Gurian, epava care, în 1937, murea de foame, de frig, de singurătate, devenise dintr-odată o personalitate. Era elegantă, avea un câine de pază şi oferea ceaiuri la care veneau gazetari turci, italieni, germani, englezi, americani, francezi, dar nu şi sovietici. Încercase să intre funcţionară la agenţia «Tass» fie şi fără

447 A se vedea o însemnare din Agende, 14 martie 1939.

salariu –, dar fusese refuzată”[448][449].

Dar anii ’37—39 înseamnă pentru Sorana Gurian şi începutul unei afirmării pe terenul literelor. Autoarea debutează publicistic în vara anului 1937 în suplimentul literar al ziarului ieşean *Lumea*, colaborând apoi şi la *Adevărul literar şi artistic*, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Reporter*, *Acţiunea* sau Azi, unde trimite articole literare, cronici, recenzii şi fragmente de proză. Debutul său literar propriu-zis nu se produce, cum afirmă E. Lovinescu, în *Revista Fundaţiilor Regale*, în paginile căreia îi apar, în noiembrie 1938, cu sprijinul criticului, nuvelele *Medalionul* şi *Narcoza*, ci puţin mai devreme, în ianuarie 1938, când publică în *Adevărul literar şi artistic* o proză intitulată *Aventura3* (neinclusă în volumul de nuvele din 1946). Naraţiunea e construită destul de ingenios în *Aventura*, pe o tehnică pluriperspectivistă, dar scriitoarea nu este deocamdată ea însăşi, se simte că tatonează, că exersează, experimentând o manieră narativă similară celei adoptate de Ticu Archip în nuvele sale – de altfel foarte preţuite în cercul Zburătorului.

Încercările literare ale Soranei Gurian sunt însă mai vechi: în perioada studiilor sale ieşene (rămase nefinalizate) tânăra cu înfăţişare de copil îi încredinţează spre lectură profesorului Octav Botez manuscrisul unui roman şocant, *Fuga după soare*, pe care acesta îl etichetează ca „pornografic” sau „scabros” 1. Lectura aceluiaşi roman, deşi întreprinsă cu evident mai puţine prejudecăţi, provoacă şi indignarea lui E. Lovinescu, impresionat la rându-i de amoralismul personajelor – „o galerie de tineri şi tinere cu unica preocupare a amorului”[450] – şi de atmosfera impregnată de un

---

448 „O năpîrcă primejdioasă : Sorana Gurian”, în Luptătorul, 25 septembrie 1944, articol nesemnat, reprodus de Victor Durnea în „Misterioasa viaţă a Soranei Gurian”, România literară, an. XXXVI, nr. 20, 21-27 mai 2003, p. 20.

449 Sorana Gurian, „Aventura”, în Adevărul literar si artistic, nr. 892, 9 ian. 1938, p. 13 şi 16.

450 Vezi Al. Piru, op. cit. Dar şi E. Lovinescu, Memorii. Aqua forte, ed.

„pansexualismul frenetic”. Spiritul obiectiv îl sileşte pe critic să recunoască aici „talentul” şi „vigoarea stilistică” dar pudoarea sa ultragiată îl îndeamnă să-i ţină autoarei o lecţie de morală:

„Nu-i cruţai nicio vorbă aspră copilului plăpând, plin de o experienţă atât de neaşteptată, trăit într-o lume atât de promiscuă, cu un cinism atât de nefiresc miniaturalei ei fiinţe. Fata îmi primi morala copilăreşte, fără indignare, ci bâlbâindu-se docil: crezuse că aşa trebuie, că aşa e bine, că aşa se cere. Mă uitam uluit la micul ei trup mutilat, la toată gingăşia făpturii ei de libelulă, şi nu-mi puteam închipui cum de a trecut atâta luxură pestea atâta fragilitate”[451].

V.8.3. „Ovreicuţa de la Iaşi cu picioarele rupte”.

La Zburătorul, povesteşte E. Lovinescu, apariţia bizară a Soranei Gurian – fata infirmă, cu „gesturi de păpuşă japoneză” şi cu „glas de copil, aproape nearticulat, cu alintări şi prelungiri de silabe insuportabile” – e primită cu o resemnată neîncredere când amfitrionul o invită să citească din nuvelele ei. Dar odată începută lectura, cei de faţă „au stat încordaţi două ceasuri şi jumătate”[452]. „Ovreicuţa de la Iaşi cu picioarele rupte”[453], cum o numeşte Lovinescu în însemnările sale de jurnal, cucereşte admiraţia sburătoriştilor. Camil Petrescu e entuziasmat şi îi intermediază colaborarea cu *Revista Fundaţiilor Regale*. În lipsa autoarei plecate pentru un an în Franţa, prozele ei sunt citite în cenaclu – „cu mare succes”, rezultă din însemnările lovinesciene – de Dan Petraşincu (bun prieten, coleg cu Sorana Gurian la revista *Azi*). În *Agende* prozele cu pricina primesc aproape întotdeauna calificative superlative: „magistrală”, „extraordinară”, „talent remarcabil”, „admirabil”, „excelent”. Într-un loc, Lovinescu notează: „Citesc nuvelele

---

cit., p. 613-616.

451 Ibidem, p. 615.

452 Ibidem,p.614

453 Vezi vol. V din Sbur\toruL Agende literare, ed. cit., însemnarea din data de 4 dec. 1937

Soranei Gurian, admirabil şi abject". Criticul preţuieşte într-atât acest talent de curând descoperit, încât sare în apărarea autoarei atunci când e atacată într-un articol al lui N.I. Popa din *însemnări ieşene*. Aflată în Franţa, Sorana Gurian publicase în revista *Charpentes* un eseu despre doină („Les Dainas"), prompt amendat de publicistul de la Iaşi, care se întreba maliţios ce anume o recomandă pe autoare pentru „rolul greu de reprezentantă a literaturii româneşti". Lovinescu adresează redacţiei *însemnărilor ieşene* o scrisoare prin care garantează cu propria-i autoritate pentru talentul acestei scriitoare încă nu pe deplin afirmate:

„V-aş fi recunoscător dacă aţi binevoi să consemnaţi în revista dumneavoastră, fie chiar ca o simplă indicaţie documentară, testimoniul meu public (...) că Sorana Gurian e, după părerea mea, unul din cele mai remarcabile talente literare ce am avut ocazia să cunosc în ultimii ani. Piesele de justificare obiectivă se pot găsi în cele două admirabile nuvele (*Medalionul* şi *Narcoza*) apărute în *Revista Fundaţiilor Regale*, precum şi în alte cinci-şase publicate prin reviste de mai restrânsă difuziune; nu mă pot raporta, din nefericire, şi la alte vreo douăzeci cunoscute şi foarte preţuite într-un cerc literar bucureştean"[454][455].

În lumea literară de dinainte de 1948 Sorana Gurian este o prezenţă pitorească, fiinţă care trezeşte, pe rând, repulsia, mila, mirarea, simpatia şi în cele din urmă admiraţia. Nimeni (dintre cei care o descriu peste timp) nu-i neagă ascuţimea inteligenţei şi solida cultură literară. Urâtă, bolnavă, cu un picior mai scurt decât celălalt şi încălţat cu o inestetică gheată ortopedică, îmbrăcată strident, purtând pălării ce maschează un ochi pe jumătate deschis, neverosimil de slabă, cu membre copilăreşti, atrofiate parcă, ea îndeamnă totuşi la aventuri sentimentale şi are faimă de *mantis religiosa*. „Îşi putea

454 Articol citat într-o amplă notă a Gabrielei Omăt, în Sburătorul. Agende literare, ed. cit., vol V, pp. 673-674.
455 Ieronim Şerbu, op. cit., p. 123.

permite chiar unele cruzimi cu femei frumoase şi să le înlăture din calea sa, reuşind să domine şi să cucerească bărbatul râvnit. Şi acela era întotdeauna, sau aproape întotdeauna, un bărbat tânăr, înalt şi frumos”, notează cu admiraţie Ieronim Şerbu[456]. Oarecum înveninată, Ioana Postelnicu îşi aminteşte de ea ca de o „şerpoaică roşcată” care i-ar fi ademenit – uneori din pură gratuitate, alteori în scopuri interesate – pe mai mulţi scriitori sau gazetari, între care Camil Petrescu şi Zaharia Stancu[457]. Lui Aurel Leon, mai poet, neobişnuita scriitoare îi apare ca „un păianjen de aramă veche, cu pânza întinsă peste oraş” 5. După ce îşi învinge cu greu o spontană repulsie când face cunoştinţă cu ea, Cella Serghi intuieşte că noua prietenă are un farmec ce compensează „lipsa de frumuseţe”; portretul pe care i-l face Soranei Gurian rămâne antologic: privirea înaintează uimită de la „gheata ortopedică cu o talpă înaltă” la absurda „pălărie albastră, cu o voaletă roz”:

„Celălalt picior era încălţat cu un pantof elegant, iar genunchii acoperiţi de volănaşele plisate ale unei rochii de mătase vişinie. Decolteul în triunghi lăsa sânii prea descoperiţi. Gâtul lung, ca într-un portret de Modigliani, susţinea ca un lujer căpşorul îngust. Bărbia, ascuţită şi fină, gura cu buzele subţiri. Ochii înguşti şi unul din ei pe jumătate acoperit de pleoapa umflată. Părul, atât cât se vedea pe frunte, pe tâmple era ca al ştiuletelui de porumb, cafeniu, tocat, fără viaţă. O pălărie albastră, imensă, cu o voaletă roz, prinsă ici-colo în bucheţele de flori de câmp” 1.

Se adaugă la acest portret vocea alintată, cu accente moldoveneşti, limbajul slobod, atitudinea de un „libertinism studiat” (expresia e a lui Aurel Leon) şi mai ales, subliniază Ioana Postelnicu, „inteligenţa drăcească”. „Înjură cu năduful şi vocabularul unui adevărat birjar”,

---

456 Ioana Postelnicu, Seva din adîncuri, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 220.

457 Aurel Leon, Umbre, vol. IV, Ed. Junimea, Iaşi, 1979, p. 109

remarcă altcineva[458459]. Spirit aventuros şi nonconformist, scriitoarea e prea puţin preocupată de păstrarea aparenţelor; dimpotrivă, sfidează programatic falsa cuminţenie a societăţii. Structură profund mizantropă, nu crede în familie, nu crede în coeziune socială sau în moralitatea predicată din amvon. Scepticism nu doar psihanalizabil, dar şi îndreptăţit: ea e orfana jecmănită de mama vitregă, lipsită de sprijinul unei familii; e infirma privită cu milă, purtând astfel şi povara unui handicap social, neatractivă erotic altfel decât prin dezmăţ; e, de asemenea, într-o epocă de antisemitism furibund, evreica permanent ameninţată de schimbările zilei. Nu are cum să mai creadă în justeţea ordinii sociale existente. Pentru că nu ar fi precaut să protesteze făţiş, protestează indirect, prin hipererotism şi atitudine scandaloasă. O asemenea atitudine, în fond inofensivă, e aceea de a deschide la Mangalia o mică afacere, un bar boem unde scriitoarea toarnă ea însăşi în pahare. Barul e amenajat într-o magazie de la malul mării, cu aportul unor prieteni decoratori şi scenografi.

„Cei care aveau bani îi aduceau băuturile gratuit, alţii consumau gratis. Unii recitau, alţii cântau sau dansau. Ea, elegantă, decoltată, cu rochie neagră, şchiopătând, se apropia de fiecare, îi umplea paharul, îi spunea o vorbă bună, împărţea zâmbetele şi aduna bani”, povesteşte Cella Serghi. Iar Ieronim Şerbu îşi aduce aminte că

„Purtată într-o roabă de un admirator, cu un ţigaret lung între degete, Sorana Gurian se plimba pe faleză, veselă şi fără griji”.

Prietenoasă, locvace, teribilistă, îmbrăţişând cu fervoare boema, Sorana Gurian va fi fost în acelaşi timp o mare cabotină. Teatrul pe care îl joacă, veselia şi lipsa de griji pe care le afectează sunt, pentru ea, strategii de atragere a bunăvoinţei celor din jur. Tocmai pentru că [ţie să-şi cultive prieteniile mai vechi sau mai noi reuşeşte o performanţă pe care Cella Serghi o defineşte în termeni

458 Cella Serghi, op. cit., p. 280.
459 Vezi interviul deja citat din Femeia si căminul.

plastici: „cădea în picioare ca o pisică în cele mai grele situaţii”. Şi Sorana Gurian se găseşte adesea în situaţii problematice, rareori şi nu oricui mărturisite. În scrisorile pe care i le trimite lui Lovinescu de la Berck, de la Iaşi sau chiar din Bucureşti se va fi confesat, cum rezultă din *Agende*, în legătură cu situaţia ei socială şi materială ingrată. Prin decembrie 1939, când persecuţiile asupra evreilor încep să se înteţească, îi mărturiseşte criticului că „aşteaptă ca să poată fugi cu familia la Paris”. (Cu care familie – nu e limpede; poate cu sora ei, Lia.) E disperată pentru că din nou a rămas fără nicio sursă de subzistenţă, după ce îşi va fi cheltuit ultimii bani în Franţa. Vrea să se ocupe de montajul de film, susţine chiar un concurs pentru a fi angajată la o casă de producţie cinematografică – „Avia Film”, se pare, condusă de Max Obler –, unde lucrează doar o lună (în noiembrie 1939), pentru că, din motive uşor de bănuit, e concediată. Pe 31 decembrie 1939 Lovinescu scrie în jurnal că Sorana Gurian îşi caută un post de asistentă la un cabinet stomatologic. Un an mai târziu, nu mai are voie să lucreze nici în presă; Victor Durnea presupune însă că Zaharia Stancu i-ar fi venit iarăşi în ajutor luând-o la *Revista română*, unde s-ar putea să fi publicat sub pseudonim. Are deja două cărţi încheiate, romanul pe care Lovinescu i-l prezentase încă din 1938 editorului Ciornei – fără rezultat –, şi un volum compus din nuvelele citite la Zburătorul, însă publicarea lor nu e posibilă din cauza originii evreieşti a autoarei. Oare decizia scriitoarei de a se converti la catolicism va fi fost o încercare disperată de a se sustrage represiunii antisemite?

Până la 23 August 1944 Sorana Gurian trăieşte în cvasi-clandestinitate, apelând uneori la identităţi false. În convorbirea cu Jeanine Delpech, dar şi în alte articole publicate în anii ’50 în Franţa1, afirmă că ar fi fost supravegheată de Gestapo, care o suspecta de colaborare cu anumite cercuri cominterniste: „Francezii mi-au venit în ajutor, preotul legaţiei Franţei, superioara pensionului Notredame de Sion. Doi ani, m-am ascuns de-a dreptul,

dormind într-o pivniţă, aproape de calorifer”. Pe de altă parte, după 23 August 1944 anumite voci din tabăra stângii radicale o acuză că ar fi lucrat în slujba Gestapoului. La nivel declarativ, Sorana Gurian este, până prin 1947, o adeptă fără rezerve a politicii democrate; în practică se dovedeşte însă mai nuanţată, cultivând precaut şi relaţiile cu oamenii de stânga, şi pe cele cu oamenii de dreapta. Drept dovadă, o întâmplare pe care o relatează Cella Serghi în cartea ei de memorii: într-o zi Sorana Gurian o conduce acasă folosindu-se de maşina unui „prieten de la Legaţia japoneză” şi, în drum, se opreşte sub un pretext oarecare la Ministerul [460]

Sănătăţii, unde se întreţine cu ministrul antonescian Constantin Dănulescu; dezinvoltă, îşi asigură prietena (şi ea cu ascendenţă iudaică, şi de aceea neliniştită) că Dănulescu „e un sfânt” şi că, de altfel, şi printre legionari există oameni demni de un asemenea calificativ. Altă dată aceeaşi Cella Serghi află că Sorana Gurian, „prin relaţiile ei”, a facilitat aducerea în ţară a unui film german, *Evreul Züss*, admirabil ca realizare artistică, dar plin de otravă (consideră memorialista). Urmarea:

„Am evitat s-o mai întâlnesc, când într-o zi i-am văzut fotografia în gazetă. Era căutată de poliţie. A fost căutată şi la mine acasă, sub pat şi în dulap, într-o duminică pe când, senină, citea la Zburătorul. Se descoperise o autorizaţie falsă din cele ce erau necesare nearienilor pentru angajarea unei femei de serviciu”.

De fapt, ulterior se dovedeşte că împricinata deţinea o sută de astfel de adeverinţe false (purtând semnătura ministrului Dănulescu), nu una singură. Că de astă dată Cella Serghi nu fabulează – cum i se mai întâmplă alteori – o demonstrează, cu bune argumente, Victor Durnea:

„Anunţul menţionat de memorialistă a apărut într-adevăr la mijlocul lunii iulie 1943 şi suna astfel: «Prefectura Poliţiei capitalei comunică: Gurfinchel Sara, zisă Gurian Sorana, născută la 3 noiembrie 1913 în

---

460 A se vedea anexele celor două volume din Ochiurile reţelei, ed. cit.

Comrat, Tighina, fiica lui Iţic şi Ghitlea, licenţiată, fostă publicistă, de statură mică, având piciorul drept mai scurt şi cu defect la ochiul drept, este urmărită de poliţie pentru fapte grave. Persoanele care-i cunosc adresa sau o găzduiesc sunt rugate a anunţa pe d. comisar-şef Urseanu». Nu se divulgă, deci, pentru care fapte grave Sorana Gurian este căutată, făcându-se astfel o excepţie de la regulă. Cert este că respectivul comisar-şef nu se ocupa de delictele «politice», de «atentatele» la siguranţa statului” 1.

Despre obiceiul Soranei Gurian de a uza de legitimaţii false pomeneşte şi Ioana Postelnicu; în *Seva din adâncuri* aceasta afirmă – din păcate fără să detalieze – că excentrica scriitoare ar fi obţinut de mai multe ori „îngăduinţa de a vizita lagărul de la Târgu-Jiu şi chiar alte lagăre pentru o nefericită persoană pe numele Sura Brumfield, care de fapt era ea însăşi”. Ioana Postelnicu mai povesteşte şi cum la un moment dat Sorana Gurian a înscenat o pretinsă plecare a sa la Braşov:

„Cel puţin aşa ne comunicase maestrul, care primise ca omagiu trimis de ea prin cineva, un coşuleţ cu zmeură şi alte fructe de pădure. Când colo – Lovinescu aflase mai târziu –, Sorana Gurian îşi găsise gazdă cu câteva etaje mai sus, chiar în blocul în care locuia criticul. Apărea la cenaclu venind... de la Braşov, adică... din acelaşi bloc”.[461]

Automistificările se ţin lan] în biografia acestei autoare în cazul căreia e greu de trasat graniţa dintre mitomanie şi minciuna spusă de nevoie. De la un punct încolo, Sorana Gurian îşi ficţionalizează în chip gratuit propria existenţă. Ce motiv ar fi avut, de exemplu, să inventeze într-un interviu din 1946 că a fost căsătorită cu ani în urmă şi să ţeasă, pornind de la această minciună, o întreagă poveste romanţioasă cu un soţ excepţional, decedat în circumstanţe misterioase?! Într-un mod asemănător va fabula şi în *Ochiurile reţelei*, pretins jurnal, relatând cu lux de amănunte sfâşietoare cum s-ar fi

461 Victor Durnea, „Misterioasa viaţă a Soranei Gurian”, în România literară, art. cit.

despărţit, în 1949, de un soţ care avea faţă de ea un devotament total – căsătorindu-se de formă (şi contra unei sume de bani) cu un cetăţean italian pentru a putea pleca din România comunistă. E posibil ca scriitoarea să fi avut, în afara unui complex al infirmităţii, şi un complex al femeii singure, lipsite de cămin. În tabletele pe care le publică la mijlocul anilor ’40 în *Femeia* şi *căminul* îşi mărturiseşte adesea – şi lasă impresia că e autentică – amărăciunea de a nu avea o familie1. Imaginându-şi că viaţa sa ar fi putut curge altfel, realitatea îi devine probabil mai suportabilă.

Din seria fabulaţiilor compensatoare face parte şi afirmaţia scriitoarei că la 23 August i s-a încredinţat conducerea ziarului *Universul*, punându-i-se la dispoziţie „apartament, maşină, birou splendid”. „Mi se părea că visez”, îi declară lui Jeanine Delpech. În realitate, prin 1944 – 1945 Sorana Gurian se plânge tot timpul de mesele sărace – „visează” o dată la o mămăliguţă aurie cu brânză şi smântână! – şi face elogiul modestei şi boemei garsoniere:

„În garsoniera mea care conţine un studio, două fotolii, două taburete, o masă şi un dulap (în perete) trăim în patru: eu, Dicky-lupul şi cele două pisici... Dar deseori vin prietenii şi nu mică mi-a fost mirarea când numărându-mi musafirii, într-o seară, găsii că eram douăzeci şi patru de oameni! E adevărat că actualul director general al unei importante societăţi miniere şedea pe un colţ de masă, că un scriitor îşi freca fundul pantalonilor de parchet, că alţi doi directori de ziare sprijineau... pereţii, iar un profesor universitar se odihnea pe bordura băii... dar aceasta nu strica atmosferei. (...) Primirile boeme îşi au farmecul lor delicios, un farmec însă dificil, pe care nu-l poate capta oricine”[462463].

V.8.4. Acrobaţii politice periculoase

---

462 Vezi, de exemplu, articolul „Femeia singură”, în Femeia si căminul, an. II, nr. 20, nr. 22 apr. 1945, p. 1 şi 2.

463 Sorana Gurian, „O acuzată pe nedrept : garsoniera”, în Femeia si căminul, an. III, nr. 57, 27 ian 1946, p. 1 şi 7.

După 23 August 1944 Sorana Gurian e departe de a se afla în graţiile regimului democrat-popular, deşi face considerabile eforturi în acest sens, publicând consecvent comentarii despre (şi traduceri din) literatura sovietică sau oferindu-se să lucreze ca translator pentru ocupantul sovietic. În *Revista Fundaţiilor Regale* – în perioada 1945 – 1947 – abordează subiecte ca: „Romanul istoric în U.R.S.S.", „Concepţia sovietică despre artă", „Literatura sovietică în anii războiului" sau „Unele aspecte ale liricii sovietice după victorie" şi comentează corespondenţa inedită a lui M. Gorki, amintirile Annei Allilueva, poezia lui Serghei Esenin ori opera lui Cehov „în lumina actualităţii"; în atenţia sa se află şi Al. Fadeev, autorul romanului *Tânăra gardă*, Arcadi Gaidar, „cântăreţul adolescenţei", V.G. Korolenko, „un mare scriitor humanist", „poeţii-luptători" Leonid Pervomaisky, Andrei Leontiev şi M. Râlenkov, „un mare poet sovietic: Eduard Bagriţchi", Constantin Simonov, „romancierul, dramaturgul, poetul războiului", laureaţii Premiului „Stalin" pentru Literatură sau „Două romanciere sovietice debutante: Vera Panova şi Ana Koptiaeva". Totuşi, citite cu atenţie, amănunţitele eseuri ale Soranei Gurian despre scriitorii sovietici au ceva ambiguu; unele fraze mustesc de o ironie impertinentă la adresa prozei ideologizate. Schiţând cu intenţii echivoce o paralelă între „Romanul occidental şi romanul sovietic contemporan", autoarea îi pune pe Proust, pe Faulkner şi pe Richard Aldington faţă în faţă cu Feodor Gladkov şi cu Ostrowsky, într-un savuros spectacol al absurdului interpretativ:

„*Albertine disparue*, *Sanctuary* şi *Moartea unui erou* sunt, ca şi *Cimentul* sau *Cum se căleşte oţelul*, cărţi alcătuite din foi de hârtie, carton, litere… Dar trecând peste aceste similitudini primare, contrastele sunt atât de stridente, încât aceste cărţi par să nu fi fost scrise de oamenii care trăiau în acelaşi timp pe suprafaţa unui singur glob terestru. (…) În timp ce în Uniunea Sovietică se plămădea o lume nouă, iar Ehrenburg scria *A doua zi a creaţiei lumii*… Marietta Şahighian *Hidrocentrala*, Gladkov

Cimentul, Ardeenko *Iubesc,* Ostrowsky *Cum se căleşte oţelul,* intelectualii apuseni studiau cazul Therezei Dequeyroux, această Phedră modernă creată de François Mauriac, se lăsau înveninaţi de farmecele stranii ale copiilor teribili şi de poezia intensă, lucidă şi chinuitoare a lui Cocteau, gustau delicioasele *Nourritures terrestres* ale lui Gide, se aplecau asupra pânzelor lui de Chirico şi peisajelorspirituale lunare şi rectilinii, de o logică fără cusur şi de o loialitate fără umbră ale lui Valéry... iar dincolo de Canal, trecutul reînvia, rustic şi idilic, în romanele lui Mary Webb, timpul îşi zornăia legătura de chei între paginile Virginiei Woolf şi ale Antoniei White, March Cost diseca sufletele, iar Lawrence (...) provoca polemici, persiflând şi după moartea lui tăcută şi lungă, hipocrizia falselor lady... (...)

Romanul şi poezia (...) au cucerit (...) posibilităţi ilimitate. În Rusia, romanul a rămas însă la vechea formulă, aşa-zisă tradiţională” 1.

Semnificativ, cam în aceeaşi perioadă (a anului 1947) în care apare în *R.F.R.* acest eseu ce pune în contrast proza sovietică angajată şi estetismul prozei occidentale scriitoarea publică în *Liberalul* (condus de Mihail Fărcăşanu) două articole despre „criza culturii româneşti” şi despre „misiunea scriitorului”, resimţite ca ostile de către apărătorii regimului de curând instaurat. Pe drept cuvânt, căci Sorana Gurian, reorientată surprinzător către valorile liberalismului după ce ani de-a rândul se declarase o susţinătoare a stângii, neagă acum – tocmai acum! – oportunitatea angajării politice a artistului: „Un om liber nu poartă nicio insignă, chiar dacă ar fi îndreptăţit s-o poarte. Un adevăr nu poartă ştampila nici unui partid, deşi ar putea fi şi al unui partid” 1. O atare luare de poziţie va primi o ripostă dură în *Contemporanul, Tinereţea* sau în *România liberă* – publicaţii partinice. Acuzele formulate cu trei ani în urmă în *Luptătorul* vor fi reluate cu o vehemenţă sporită, culminând – la sfârşitul anului 1947 – cu eliminarea scriitoarei din presă. Într-un articol „demascator” publicat în *Contemporanul* la rubrica

„Marginalia” (nesemnat!), Sorana Gurian este pusă la zid pentru că ar fi dus în timpul războiului o politică duplicitară şi pentru că, depăşind limitele cinismului, ar fi susţinut regimul antonescian – prin turnătorie – chiar împotriva coreligionarilor săi:

„Desigur că puţini sunt cei care ştiu că în anii războiului antonescian, când semenii domniei sale erau transformaţi în săpun de «specialiştii» rassei «pure», distinsei romanciere interzicându-i-se – din motive... rasiale – să se afirme ca o «valoare» (...), s-a îndeletnicit cu scrieri de notiţe informative pentru un reprezentant al «nobilei rase pure» strâns legat de fosta legaţie germană. Mai târziu, când spolierea semenilor domniei sale de rasă impură devenise o afacere în stil mare, aceeaşi distinsă scriitoare... de note informative a pus umărul pentru a sprijini guvernul antonescian în opera sa de «purificare naţională». Uzând însă prea mult de numele unui fost ministru antonescian cu care întreţinea, pare-se, relaţii amicale, s-a trezit într-o bună zi că-i apare fotografia prin gazete şi tramvaie: nu cu ogar, ci cu cazier.

Dispărută din acel moment, subtila scriitoare a reapărut după 23 August 1944, în calitate de... rezistentă şi, fireşte, democrată”[464][465].

Dezaprobarea politicii duse de autoare va atrage după sine o privire depreciativă aruncată literaturii sale. *Zilele nu se întorc niciodată* şi *întâmplări dintre amurg şi noapte* vor primi pentru multă vreme de aici înainte eticheta literaturii de consum – expresie a reprobabilei „decadenţe” burgheze. Un roman ca acela al Soranei Gurian scoate în evidenţă exclusiv „pasiunea alcovului, pasiunea măruntelor preocupări ale vieţii burgheze ridicate la rangul de înalte preocupări principiale”, opinează Ion Vitner într-un articol despre „limitele

---

464 Sorana Gurian, „Despre misiunea scriitorului”, în Liberalul, an II, nr. 348, 18 apr. 1947, p. 2. Celălalt articol publicat de autoare în Liberalul - despre „criza culturii” - a apărut în nr. 343, 10 apr. 1947.

465 „D-na Sorana Gurian se află în criză”, în Contemporanul, nr. 30, 18 apr. 1947, p. 5.

decadentismului [466]„. Cea mai puternică lovitură aplicată literaturii Soranei Gurian vine din partea lui Ov. S. Crohmălniceanu1, care îi neagă violent valoarea estetică. Cărţile acestei autoare – susţine criticul – se nutresc din inautenticitatea şi din banalitatea revistelor de mode ori a magazinelor ilustrate, punând în scenă „lumea demi-mondenei sau mai exact a femeii uşoare”; ele par scrise de o Odette de Crécy, dar de o Odette extrem de vulgară: aceea de „dinainte de a-l cunoaşte pe Swann”. Autoarea, care îl imită pe Cocteau, el însuşi „un fals acrobat de bâlci”, „scrie pentru un public needucat artisticeşte, dar cu spoială civilizatorie şi veleităţi de parodiere a Occidentului”. Zelul contestatar al tânărului critic atinge notele acute ale atacului la persoană: obscenitatea personajelor o caracterizează şi pe autoare, căzută în capcana unui „exhibiţionism maladiv, corolar al unui complex de inferioritate propriu infirmilor”. Cultivându-şi „o popularitate scandaloasă şi fotogenică”, Sorana Gurian provoacă „o revoltă a bunului simţ anonim în faţa unei maimuţăreli la scenă deschisă”. Deriziunea cinică – ţinând loc de evaluare estetică – nu se opreşte aici:

„Dick, câinele lup, făcându-i-se a pleca, Doamna, stăpâna sa, a dat un emoţionant anunţ la ziar. Noi felicităm pe necunoscutul care, neţinând seamă de criza şi lacrimile scriitoarei, i-a telefonat scurt: «Dick al dumitale s-a făcut mănuşi»!”

Criticul nu-şi va revizui niciodată această judecată excesivă – evident nedreaptă. În *Literatura română între cele două războaie mondiale* Sorana Gurian nu există nici măcar ca referinţă fugară.

Din cauză că debutează cu întârziere şi într-un moment nefavorabil, autoarea nu ocupă, în tabloul general al literaturii noastre de dinainte de 1948, locul pe care l-ar fi meritat. Acuitatea prozei sale introspective ar fi plasat-o – valoric, nu tipologic – în proximitatea unor autori ca Anton Holban sau M. Blecher. Sub aspectul culturii literare

466 Ion Vitner, „Limitele decadentismului”, în Contemporanul, nr. 62, 28 noiembrie 1947, p. 1 şi 6.

şi al conştiinţei estetice, Sorana Gurian se situează pe un nivel superior faţă de cele mai apreciate dintre prozatoarele noastre interbelice. Dacă unele dintre ele – şi în primul rând Hortensia Papadat-Bengescu – o surclasează, aceasta se justifică prin faptul că prozatoarele cu pricina au publicat mai multe volume (şi înainte, şi după 1948), având astfel posibilitatea de a face dovada unui proiect literar închegat şi cu o anumită anvergură. Un proiect coerent şi, mai mult decât atât, original a avut şi Sorana Gurian; numai că nici timpul (prea scurt pentru ea, decedată la doar patruzeci şi trei de ani), nici – mai ales – împrejurările vieţii nu i-au permis să-i dea un contur suficient de convingător. Din trilogia romanescă începută în ţară cu *Zilele nu se întorc niciodată* şi continuată în Franţa cu *Les Amours impitoyables* ultimul volum, *Oraşe sub nori*/*Villes sous des Nuages*, din care autoarea a publicateâteva fragmente chiar înainte de emigrare1, a rămas nepublicat. Iar *Récit d'un combat* anunţa deschiderea către o proză acută a corporalităţii bolnave, către experienţele-limită ce caută să devină experienţe ale limbajului. Scriitoarea, încă de la început foarte receptivă la inovaţie şi atrasă de metamorfozele discursului prozastic modern, ar fi putut evolua către o proză de factură textualist-corporalistă. Deocamdată, în anii '40, literatura Soranei Gurian se defineşte ca literatură de obstinată analiză şi se revendică, pe anumite porţiuni, de la un discurs al fluxului conştiinţei, asimilat pe filiera binecunoscută a Virginiei Woolf sau a lui Faulkner şi modificat de experienţa mai nouă a lui Céline.

Puţine dintre cărţile de debut – acum şaptezeci de ani ca şi astăzi – au densitatea şi soliditatea romanului *Zilele nu se întorc niciodată*. *În* timp, s-au propagat în legătură cu acest roman cel puţin două prejudecăţi: că ar fi o construcţie unilaterală, ridicată pe o patologică obsesie pansexulistă; şi, în altă ordine de idei, că ar fi o producţie literară facilă, consumeristă, sufocată de clişee desprinse din magazinele ilustrate – dar cu pretenţii de artisticitate. Complexitatea discursului narativ şi – totuşi! – evidenta

diversitate tematică sunt puse tendenţios între paranteze. Estetismul, considerat la alţi autori (la Mihail Villara, de exemplu) o probă de rafinament, e acuzat, în cazul Soranei Gurian, ca literaturizare. Iar predilecţia pentru maladiv şi thanatic este pusă aproape exclusiv pe seama unei influenţe exercitate de Hortensia Papadat-Bengescu. În realitate, chiar dacă inegal – cu câteva episoade parazitare sau cu anumite inabilităţi de localizare a acţiunii, cu unele preţiozităţi şi, pe alocuri, cu unele excese lirice –, *Zilele nu se întorc niciodată* este o carte puternică, pentru că, în ciuda oricăror inadvertenţe ori inabilităţi, reuşeşte să creeze imaginea coerentă a unei lumi, să deseneze credibil siluete umane şi, mai presus de toate, să imprime senzaţia (inefabilă, de fapt) a fatalităţii, a destinului care nu se construieşte, ci se suportă. După cum de la prozatorii englezi sau americani autoarea a „învăţat" să povestească firesc, în fraze limpezi, precise, cu tăietură fermă, fără alambicări sintactice de prisos, de la ruşi a deprins gustul reflecţiei asupra umanului; frecventarea lui Dostoievski, mai cu seamă, i-a deschis perspectiva unei înţelegeri întrucâtva mistice a existenţei. Căci e ceva mistic în atmosfera crepusculară a romanului, în impresia de iremediabil ce pluteşte deasupra întregii desfăşurări epice, în resemnarea cu care personajele sfârşesc prin a-şi accepta eşecul, boala, nenorocul.[467]

VI

În loc de concluzii: Ieşirea din ghetou

În culturile „mici", mai puţin cunoscute, ca şi în culturile „mari", la periferie ca şi la centru, femeia scriitoare este o apariţie de dată relativ recentă, un produs al modernităţii târzii. Sei Shonagon, Sapho, Margareta de Navara, Doamna de La Fayette sau alte nume invocate cu scopul de a recupera o tradiţie antemodernă a scrisului feminin nu sunt, la scara istoriei, decât accidente, excepţii fericite, cazuri izolate. Lucrarea de faţă şi-a propus să surprindă momentul când literatura femeilor încetează să

467 În Femeia si căminul, an. IV, nr. 147, 2 noiembrie 1947, p. 3 şi nr. 153, 14 dec. 1947, p. 1 şi 7.

mai fie un fenomen izolat, când femeia scriitoare nu mai e percepută ca o ființă bizară sau cel mult tolerată, recunoscându-se firescul prezenţei sale în republica literelor. În secolul XIX, o ştim foarte bine, ea e constrânsă încă de prejudecăţile sociale să supravieţuiască în umbră, undeva la marginea lumii literare considerate monopolul legitim al bărbaţilor. Surorile Brontë, George Sand, George Eliot se văd nevoite, înainte de afirmare, să se ascundă în spatele unui pseudonim masculin, să se deghizeze strategic într-un autor necunoscut, misterios. Ceea ce înseamnă că îşi pun între paranteze propria identitate şi, totodată, că interiorizează aproape perfect dispreţul masculin faţă de condiţia feminină presupus inferioară, stereotipul masculinităţii ca nobleţe. Ar merita întreprins un studiu detaliat asupra stereotipurilor misogine pe care le vehiculează fără voie, în deplină inocenţă, literatura autoarelor menţionate şi, desigur, a altora, suficient de numeroase în secolul al XIX-lea dar şi, din păcate, mai târziu. „Anonimatul le-a intrat în sânge. Dorinţa de a se deghiza încă le domină", comentează Virginia Woolf în celebrul său eseu din 1929, pledoarie pentru înţelegerea şi asumarea diferenţei de gen în literatură.

În ce constă această diferenţă? Este ea naturală sau, dimpotrivă, face parte dintr-o schemă de percepţie instituită cultural? În ce măsură diferenţa scriiturii implică diferenţierea axiologică? În ce fel se poate legitima prin diferenţă literatura autoarelor sau, mai clar, diferenţa este un argument legitimator suficient? Cât de mult putem extrapola metafora „camerei separate" şi cu ce riscuri? Sunt întrebări pe care le provoacă lectura eseului o *cameră separată*.

Virginia Woolf afirmă tranşant *à-propos* de dificultatea femeii de a se regăsi într-o literatură plăsmuită de bărbaţi: „Greutatea, ritmul şi capacitatea minţii unui bărbat sunt prea diferite de cele ale unei femei pentru ca aceasta să poată împrumuta ceva de la ei". Şi pledează pentru o literatură „adaptată organismului" feminin. Un organism fragil, inapt să reziste unui regim de muncă

intelectuală susţinută şi tensionată. Dar afirmând asta, Virginia Woolf – tocmai ea, cea care luptă cu prejudecăţile, clişeele, stereotipurile – nu face decât să reia, într-o altă formă, discursul misogin esenţialist şi maniheist care desparte abuziv trăsături ale sufletului şi ale spiritului uman, aşezându-le în două categorii ireconciliabile. De o parte spiritul masculin, spiritul-rege şi lumea sa raţională, ordonată, riguroasă, puternică, lucidă, calmă, solară. De cealaltă parte spiritul feminin anarhic, cu lumea sa pasională, amorfă, tenebroasă, haotică, slabă, lunară. Discursul Virginiei Woolf, ca şi mai târziu acela al predicatoarelor feminismului diferenţei, îşi apropie această schemă binară, cu deosebirea că nu mai valorizează pozitiv sau negativ una dintre cele două serii ale sistemului dihotomic. Argumentul biologic/fiziologic al diferenţei rămâne obsedant pe fundal. „Romanele scrise de femei ar trebui să fie mai scurte şi mai concentrate decât cele scrise de bărbaţi", notează Virginia Woolf, însă ipoteza e contrazisă chiar de propria-i operă…

E adevărat că în textul literar putem identifica foarte des mărci ale genului, că viziunea artistică din *Middelmarch* şi cea din, să zicem, *Educaţia sentimentală* sunt colorate diferit, în funcţie de experienţa socială diferită pe care o au, în secolul XIX dar nu numai, o autoare şi un autor şi totodată în funcţie de anumite particularităţi psihologice. Sunt diferenţe generate fie de anumite conjuncturi istorice, sociale, de educaţie sau, altfel spus, de acele rituri de instituire pe care le analizează atât de pertinent Pierre Bourdieu în *Dominaţia masculină*, fie de acele câteva experienţe vitale specifice legate de sexualitate – concepţia, maternitatea ş.a.m.d. Dar aceste diferenţe nu au nimic de-a face cu paradigma dihotomică înainte amintită. În plus, ele determină în doze diferite Ce-ul pe care îl conţine opera, mai puţin sau chiar deloc Cum-ul ei. Din această perspectivă, ar fi interesant să vedem, pe baza unor studii comparative aplicate, în ce fel şi în ce grad variază atitudinile scriitorilor şi ale scriitoarelor faţă de teme majore precum relaţia omului cu

divinitatea sau cu istoria (implicit cu politicul), ipoteza morţii, erosul, sexualitatea, diversele ipostaze ale feminităţii şi ale masculinităţii, dar şi faţă de temele aşa-zis minore ale vieţii cotidiene. S-ar cuveni să urmărim de asemenea în ce proporţie autoarele şi autorii se folosesc de privilegiul lor de creatori pentru a-şi defini indirect identitatea lor feminină şi, respectiv, masculină. Ar trebui să ne punem întrebarea: unde începe şi unde se termină, într-o operă literară, aventura autodefinirii identitare? În acelaşi timp ne-am putea întreba dacă nu cumva diferitele identităţi feminine şi masculine puse în scenă în literatura de bună calitate sfârşesc prin se sublima, tinzând spre orizontul valorilor general-umane. Sigur, întrebarea aceasta a mai fost formulată, şi încă într-o epocă socotită azi de mult revolută: aceea a celor dintâi articulări teoretice feministe. A formulat-o Mary Wollstonecraft la sfârşitul secolului al XVIII-lea, încercând – cum atrage atenţia acuzator Moira Gatens (1991) – „să de-sexualizeze raţiunea şi pasionalitatea". Cum s-a înţeles probabil, lucrarea de faţă îşi asumă polemic revenirea la noţiunea „desuetă" de subiect neutru din punct de vedere sexual.

Desigur, diferenţa de gen este înscrisă, uneori mai clar, alteori abia vizibil în textul literar. Aşa cum sunt înscrise şi altfel de diferenţe identitare: diferenţe etnice, rasiale, religioase sau de clasă. E firesc ca ele să fie asumate de cel/cea care scrie, după cum e normal ca, atunci când discutăm despre o carte, să ţinem cont de ele. Numai că, observându-le şi analizându-le, nu trebuie să pierdem din vedere genul proxim. Iar genul proxim este reprezentat aici de anvergura general-umană a semnificaţiilor operei şi, bineînţeles, de valenţele estetice ale acesteia. Nu există operă literară în afara conceptului de valoare estetică. Literatura scrisă de femei (şi de altfel orice fel de literatură) nu se poate legitima prin diferenţele de natură etică pe care le propune, ci doar prin valoarea estetică. Orice ar spune adepţii *feminismului diferenţei*, pentru care esteticul este o noţiune „tare", „masculină", componentă a unui sistem cultural patriarhal,

„falologocentric”, valoarea estetică nu suportă discriminări de „gen”.

Ne pândeşte o primejdie considerabilă dacă, analizând literatura scrisă de femei, persistăm în a afirma că *diferenţa* ar atârna mai greu în balanţă decât *asemănarea*. Primejdia este enclavizarea. Şi e cu atât mai mare cu cât teoriile anumitor feministe despre legitimarea prin diferenţă converg cu presupoziţiile misogine privind caracterul specific al literaturii femeilor în raport cu literatura propriu-zisă.

Legitimarea critică a literaturii femeilor nu se poate produce decât prin deconstruirea şi dezamorsarea ideilor preconcepute pe care le-am enunţat pe parcursul acestei lucrări. Încă o dată: argumentul diferenţei, clişee precum „a scrie cu propriul corp”, aliate cu diminuarea importanţei valorii estetice au tocmai efectul contrar. E de dorit ca scriitoarea să aibă o „cameră separată” într-o locuinţă mixtă, nu într-o casă locuită exclusiv de femei sau, mai rău, într-un ghetou. Altfel, ne întoarcem simbolic la un mod de comunicare ca acela descris de Freud în *Contribuţii la psihologia vieţii erotice*. În obiceiurile vieţii cotidiene a multor triburi primitive, notează Freud, „este evidentă tendinţă de a separa sexele. Femeile trăiesc laolaltă cu femeile, bărbaţii cu bărbaţii; (...) abia dacă este prezentă o viaţă de familie în sensul nostru. Separarea merge uneori atât de departe, încât un sex nu are voie să rostească numele proprii ale celuilalt sex, încât femeile dezvoltă un limbaj cu un vocabular special...”

Corpus de texte

Ticu ARCHIP, *Colecţionarul de pietre preţioase*, Tipografia „Lupta” – Nicolae Stroilă, Bucureşti, 1926

Ticu ARCHIP, *Aventura*, Tipografia „Lupta” – Nicolae Stroilă, Bucureşti, 1929 Ticu ARCHIP, *Aventura*, Ediţie îngrijită de Maria S. Muthu, Prefaţă de Mircea Muthu, Colecţia „Restituiri”, Editura Dacia, Cluj, 1979 Ticu ARCHIP, *Soarele negru. Oameni*, Editura Fundaţiei Regale pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1946 şi *Soarele negru. Zeul*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti,

1949 (Retipărit la Editura Minerva, Ediţie îngrijită de Constantin Mohanu, Prefaţă de Eugenia Tudor Anton, 2 vol., Bucureşti, 1983)

Alice BASARAB (Elvira Bogdan), *Talismanul de safir*, Tipografia Bucovina, Bucureşti, 1932

Ruxandra BERINDEY-MAVROCORDAT, *Tania*, Editura Cultura Românească, Bucureşti, 1942

Georgeta Mircea CANCICOV, *Poieni*. *Din viaţa satului meu*, editura Naţionala Ciornei, Bucureşti, 1938

Sarina CASSVAN, *30 de zile în studio*. *Reportaj trăit în lumea filmelor*, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1931

Sarina CASSVAN, *Trupul care îşi caută sufletul*. *Reportaj sentimental*, Cartea Românească, Bucureşti, 1932 Sarina CASSVAN, S.O.S., Editura Alcalay, Bucureşti, 1935 Sarina CASSVAN, *Femeia şi cătuşele ei*, Editura Publicom, Bucureşti, 1946 Sarina CASSVAN, *Evadare*, Lumina Românească, Bucureşti, 1947 Otilia CAZIMIR, *Din întuneric*. *Fapte şi întâmplări adevărate* (*Din carnetul unei doctorese*), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1928 Otilia CAZIMIR, *Grădina cu amintiri şi alte schiţe*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1929

Otilia CAZIMIR, *în târguşorul dintre vii* (*Nuvele*), Editura Librăriei Universala Alcalay, Bucureşti, 1939

Otilia CAZIMIR, *A murit Luchi*... Editura Fundaţiei Regale pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1942

Otilia CAZIMIR, *Scrieri în proză*, 2 vol., Studiu introductiv de Const. Ciopraga, Editura Junimea, Iaşi, 1971 – 1972

Sandra COTOVU, *Jocuri de apă*, Prefaţă de G. Topârceanu, Cartea Românească, Bucureşti, 1938

Lucia DEMETRIUS, *Tinereţe*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1936

Lucia DEMETRIUS, *Mareafugă*, Editura Naţionala Ciornei, Bucureşti, 1938 Lucia DEMETRIUS, *Destine*, Editura Miron Neagu, Sighişoara, 1939

Lucia DEMETRIUS, *Album de familie*, Fundaţia Culturală Regală Regele Mihai I (Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă), Bucureşti, 1945 Sidonia DRĂGUŞANU,

într-o gară mică, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1934 Cornelia EMILIAN, *Câte ceva*, Tipografia modernă Grigore Luis, Bucureşti, 1909 Coca FARAGO, *Sunt fata lui Ion Gheorghe Antim*, Editura Naţionala Ciornei, Bucureşti, 1936

Alice GABRIELESCU, *Marţul femeilor*, Editura Naţionala Ciornei, Bucureşti.

1933

Alice GABRIELESCU, *Secretul profesional*, Editura Socec, Bucureşti, 1943 Sorana GURIAN, *Zilele nu se întorc niciodată*, Editura Forum, Bucureşti, 1945 Sorana GURIAN*, întâmplări dintre amurg* şi *noapte*, Editura Forum, Bucureşti, 1946

Dorina V. IENCIU, *Cataclismul anului 2000*, Editura Librăriei Pavel Suru, Bucureşti, 1933

Lucrezzia KARNABATT, *Dyonisia*. *Roman de voluptate şi durere*, Atelierele Grfice Rampa, Bucureşti, 1926

Lucrezzia KARNABATT, *Sexul de peste drum*, Editura Ramuri, Craiova, 1934 Lucrezzia KARNABATT, *Venera şi porcul*, Editura Bucovina, Bucureşti, 1936 Elena KIRITESCU, *Măsluire*, Tiparul Universitar Bucureşti, 1936 Ruxandra LEVENTE, *Cenuşă*, Tipografia Bucur Ciobanul, Bucureşti, 1940 Ana LUCA, *Prin fumul calumetului*, Editura Oltenia, Bucureşti, 1927 Lucia MANTU, *Miniaturi*. *Schiţe şi impresii*, Editura „Viaţa românească”, Iaşi, 1923

Lucia MANTU, *Cucoana Olimpia*. *Tipuri, moravuri şi scene din viaţa de provincie*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1924 Lucia MANTU, *Umbre chinezeşti*. *Romane înfragmente*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1930

Lucia MANTU, *Instantanee*. *Schiţe*, Editura Casa Şcolilor, Bucureşti, 1945 Lucia MANTU, *Miniaturi* [*Antologie*], Editura Tineretului, Bucureşti, 1969 Sanda MATEI, *Taina arborelui de Myonga*, Cartea Românească, Bucureşti, 1935

Constanţa MARINO-MOSCU, *Adalazu*, Editura Minerva, 1911 Constanţa MARINO-MOSCU, *Nataliţa*, Editura Librăriei Steinberg, Bucureşti, 1916

Constanţa MARINO-MOSCU, *Tulburea*, Editura „Viaţa românească”, Iaşi, 1923 Constanţa MARINO-MOSCU, *Făclii în noapte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1930

Mărgărita MILLER-VERGHY, *Dionis*, Editura Alcalay, Bucureşti, 1919 Mărgărita MILLER-VERGHY, *Umbre pe ecran*, Tipografia Bucovina, Bucureşti, 1935

Mărgărita MILLER-VERGHY, *Prinţesa în crinolină*, Editura pro Pace, Bucureşti, 1946

Margareta MOLDOVAN, *Nuny, floare de cucută*, Editura Adevărul, Bucureşti.

1934

Olga MONTA, *Nadia*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1933 Olga MONTA, *Casa de pe culme*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1938 Sanda MOVILĂ, *Desfiguraţii*, Editura Vremea, Bucureşti, 1935 (Reluat în *Desfiguraţii*. *Nălucile*. *Viaţa în oglinzi*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, Bucureşti, 1990)

Sanda MOVILĂ, *Nălucile*, Editura Casa Şcolilor, Bucureşti, 1945

Sanda MOVILĂ, *Marele ospăţ*, Editura Forum, Bucureşti, 1947 (Reeditat cu titlul *Viaţa în oglinzi* la Editura Eminescu, Bucureşti, 1970)

Natalia NEGRU, *Helianta*. *Două vieţi stinse*. *Mărturisiri*, Editura Viaţa Românească, Bucureşti, 1921

Maria NICOLAU, *Mi-e bărbatul pe front*, Cartea Românească, Bucureşti, 1944 Anişoara ODEANU*, într-un cămin de domnişoare*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1934

Anişoara ODEANU, *Călător din noaptea de Ajun*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1936

Anişoara ODEANU*, într-un cămin de domnişoare*. *Călător din noaptea de Ajun*, Prefaţă de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timişoara, 1983 Anişoara ODEANU, *Ciudata viaţă a poetului*, Editura Muncă şi Lumină, Bucureşti, 1942 (Ediţia a II-a: îngrijită şi prefaţată de Ion Oarcăsu, Editura Facla, Timişoara, 1975; reluat în: *Domnişoara Lou şi trandafirul galben* (*Antologie*), ediţie îngrijită şi prefaţată de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timişoara, 1985)

Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Ape adânci*, Editura Librăriei Alcalay & Co., Bucureşti, 1919

Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Sfinxul*, Editura Alcalay, Bucureşti, 1920 Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Femeia în faţa oglinzii*, Editura „Ancora”-Alcalay-Calafeteanu, Bucureşti, 1921 Hortensia PAPADAT-BENGESCU, Opere, vol. I-V, Ediţie şi note de Eugenia Tudor, Prefaţă de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, Bucureşti, 1972 – 1988

Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Arabescul amintirii*: *roman memorialistic*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dimitrie Stamatiadi, întreprinderea poligrafică „13 decembrie 1918”, colecţia „Capricorn”, Bucureşti, 1986 Maria S. PALLADE, *Numerus clausus*, Editura Cultura Poporului, Bucureşti, 1927

Marta PAVELIU, *Cealaltă Marie*, Editura Ramuri, Craiova, 1939 Erastia PERETZ, *Îmi placi*!... *Frescă de moravuri contemporane*, Prefaţă de T. Arghezi, Librăria Universala Alcalay, Bucureşti, 1933 Ioana PETRESCU, *Fapt divers*, Editura Vremea, Bucureşti, 1937 Ioana PETRESCU, *Joc de oglinzi*, Editura Universul, Bucureşti, 1943 Lucreţia PETRESCU, *Mărăcini*, Cartea Românească, Bucureşti, 1937 Veronica PORUMBACU, *La capătul lui 38*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947 Ioana POSTELNICU, *Bogdana*, Editura Librăriei Socec & Co., Bucureşti, în 1939; Editura Minerva, Bucureşti, 1979 Ioana POSTELNICU, *Bezna*, Editura Librăriei Socec & Co., Bucureşti, 1943;

Editura Eminescu, Bucureşti, 1970 Maura PRIGOR, *Statuia care arde*, Editura Bucovina, Bucureşti, 1934 Marta RĂDULESCU, *Sunt studentă*! *Reportagiifanteziste*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1933

Marta RĂDULESCU, *Streina*, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1940 Profira SADOVEANU, *Mormolocul*, Editura? Bucureşti, 1933 Profira SADOVEANU, *Naufragiaţii de la Auckland*, Editura Naţionala Ciornei, Bucureşti, 1937

Mayca SAVU, *Maidanul*, Cartea Românească,

Bucureşti, 1935 Mayca SAVU, *Răzvrătire*, Cartea Românească, Bucureşti, 1936 Cella SERGHI, *Pânza de păianjen*, Editura Alcalay, Bucureşti, 1938; Editura Porus M., Bucureşti, 1993, ediţie definitivă îngrijită de Corneliu Popescu

Henriette Yvonne STAHL, *Voica*, Editura Ancora, Bucureşti, 1924; ediţia a II-a: Tipografia „Răsăritul”, Bucureşti, 1925

Henriette Yvonne STAHL, *Mătuşa Matilda*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1931

Henriette Yvonne STAHL, *Steaua robilor*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1934; Editura Minerva, Bucureşti, 1979

Henriette Yvonne STAHL, *între zi şi noapte*, Editura Contemporană, Bucureşti, 1942; Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968 (cu o prefaţă de Ion Negoiţescu)

Henriette Yvonne STAHL, *Marea bucurie*, Editura Forum, Bucureşti, 1947; Editura Minerva, Bucureşti, 1974 (ediţia a III-a, definitivă)

Ştefana VELISARTEODOREANU, *Calendar vechi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1939

Ştefana VELISAR TEODOREANU, *Viaţa cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1940

Ştefana VELISAR TEODOREANU, *Acasă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1947

Sonia VLADIMIR, *Jurnalul unei femei gravide*, Editura Ancora, Bucureşti, 1933

Aida VRIONI, *Rătăcire*. *Roman social*, Editura Adevărul, Bucureşti, 1923

Aida VRIONI, *Fata-Sport*. *Roman de moravuri bucureştene*, Editura Rampa, Bucureşti, 1925

Adela XENOPOL, *Uragan* (*1913 – 1918*), Tipografia România Nouă, Bucureşti, 1922

Cuprins

Gabriel Dimisianu – *Constantin Negruzzi*
Mircea Martin – *Singura critică*
Mihai Zamfir – *Cealaltă faţă a prozei*
Vasile Popovici – *Rimbaud*
Ana Selejan – *Trădarea intelectualilor*; *Reeducare şi prigoană*
Radu G. Ţeposu – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*
Daniel Vighi – *Onoarea şi onorariul*
Iulian Costache – *EMINESCU. Negocierea unei imagini*
Paul Cernat – *Avangarda românească şi complexul periferiei*
Ana Selejan – *Literatura în totalitarism (1949 – 1951). Întemeietori şi capodopere*
S. Damian – *Trepte în sus, trepte în jos*
Alexandru George – *Marele Alpha*
Carmen Muşat – *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă* Eugen Negrici – *Iluziile literaturii române* Andrei Terian – *G. Călinescu A cincea esenţă*

www.*polirom.ro*

Redactor: Mădălina Ghiu Coperta: Radu Răileanu Tehnoredactor: Constantin Mihăescu

Bun de tipar: septembrie 2011. Apărut: 2011. Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 P.O. Box 266 700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11; (0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: officepolirom.ro Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, al. B3A, sc. 1, el. 1, sector 4, 040031, O.P. 53 C.P. 15 – 728.

Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office. bucureştipolirom.ro

Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268